

محمد بن العربي الجلاصي

سياسة المعنى

الكتاب الثالث

تحولات الأشكال
شمرة التورية

محمد بن العربي الجلاصي

تَحَوُّلَاتُ الْأَشْكَالِ شَعْرِيَّةُ التَّوَلِيدِ

الكتاب : سياسة والمعنى : الجزء الثالث بحول الله والأعلى : عمريّة والتوليد

النوع : نقد

المؤلف : محمد بن العربي الجلاصي

الإيداع القانوني : الثلاثيّة الثانيّة 2006

الطبعة : الأولى

النّاشر : مؤسّسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري

السّحب : 1000 نسخة

الرقم الدّولي الموحد للكتاب : 9-2-9970-9973-978

جميع الحقوق محفوظة للنّاشر

التمن 7200

إنَّ ابتكار المعاني خطر.

أبو الحسن الماوردي
قوانين الوزارة..

مَا أَبْتَغِي جَلًّا أَنْ يُسَمَّى.

أبو الطَّيِّبِ المَتَنَّبِيِّ.

نريد، في إطار درس التحوّلات العميقة الحادثة في الشعر العربي، أن ننظر في بلاغة المعنى الشعري وما أحدثه توليد المعنى من خصائص جمالية حديثة في شعر العرب بتعقب الأساليب والطرق التي أتاها الشعراء. فغايتنا هي الوقوف على التطوّرات التي مسّت بلاغة الشعر والصّور والأخيلة الناشئة في الكتابة والتّفكير في مدى هذه التطوّرات، هل هي دالة على تغيّر نسقي عميق أم إنّها مجرد تحقّق لإمكانات داخل نظام الكتابة القديم ؟ وهل نجد تأسيساً بلاغياً وشعرياً جديداً لأشكال الكتابة ؟

إن الشعر يتمثّل تحوّلات الكيان ويمثّلها بالصّور والأشكال. فالتوليد مقتضى عميق داخل الكائن وثورة على ما استقر من أنظمة العبارة. وإن إدراك هذه الإشكالية في أبعادها المختلفة أمر يدرك بالنظر في المنوال الشعري العربي ومجالات الاختلاف الممكنة في هذا المنوال. وإن تحديث الكتابة من تحديث الحياة في ثقافة انفتحت، في مجالات أخرى، على أمم مختلفة وأفادت من تطوّرها. فإحداث المعنى أمر يقع في سياق تحوّلات ثقافية حضارية شاملة تغيّر نظرية الكتابة الشعرية ليس إلا وجهها من وجوها. وبناء شكل بلاغيّ تعبيريّ جديد يجعلنا نعتزم التّاريخ للشعر العربيّ ونعيد التّفكير في مراحل الكبرى.

وإن إدراك الأصول المتحكّمة في إنتاج المعنى المحدث لا سبيل إليه إلا باختبار النصوص وتحليل أشكال الحسن الحادثة فيها. وإن إقامة البرهان على هذا المجال يحتاج إلى سياسة محكمة لتطوّرات الأساليب والأشكال.

إن متبفاننا النظريّ هو أن ننظر في تاريخ الشعر العربي نظرة جديدة وألاّ نعتدّ بالتقسيم القديم إلى شعر قديم وشعر محدث وأن نتتبع مسالك التحوّل ومواقفه الكبرى وأن نرسم بدقة هذه الشبكة البلاغية في تاريخ الشعر العربيّ ونضع - ما استطعنا - مقدّمات لتاريخ البلاغة في مستوى التوليد والإحداث حتى نفهم القوانين العامة المتحكّمة في إنتاج المعنى الشعريّ.

ما هي حدود التّوليد ؟ ما هو محتمله المعنويّ والتّصويري ؟ هل غير قاعدة الكتابة الشعريّة ؟ هل تغيّرت السنّة الشعريّة بنوازع جديدة ؟ هل ألقت طرائق القول مسالك أخرى لشعر العرب ؟ كلّ هذه الوجوه المختلفة من الأسئلة نتدبّرها بدرس المستويات التالية :

- الاستمرار على السنن.

- استنكار الوقوف على الأطلال.

- اللّاشعريّة في تجربة المحدثين.

- مولد البديع في البلاغة العربيّة.

- تخيلية التّوليد.

- شعريّة الحكمة.

- التّحوّلات التّصويريّة.

- ابتداء المعنى.

- اختراع المعنى.

تاريخية التوليد في الشعر العربي

النزعات العميقة لتغيير أشكال العبارة واختراع المعاني واحداث الصور والأخيلة وتغيير مقام الجودة والجمال وظهور منوالات جديدة للمجاز العربي.

إن التوليد في معناه الأولي هو صوغ جديد لمعنى قائم. وقد عزّ على القدماء التحديد الصّارم لمعنى التوليد لانشغالهم بإنكاره وإخراجه من الشاهد اللغوي وحرمان شعرائه من الفحولة ونصوصه من الرواية. فقد ذهب جلال الدين السيوطي (849 هـ - 911 هـ = 1445 م - 1505 م) إلى أنه «ما أحدثه المولّدون الذين لا يُحتجّ بألفاظهم»⁽¹⁾ إذ أخرج المولّد من الحجّة اللغوية. وسلبه أبو القاسم الزّمخشري (367 هـ - 438 هـ = 1075 م - 1144 م) أصالته. فالكلام المولّد لديه هو «غير الأصل في العربية»⁽²⁾ وإنّ هذا التّصوّر ينطلق من الخشية على اللّسان وينكر الاحتمالات التعبيرية والمجازية التي هي بحوزة هذا اللّسان. فاللّغويّون نظروا إلى المولّد على أنّه تحريف ولحن. وهذا أمر يتطلّب تاريخاً للغيّات العربية في إطار بناء نظرية للخطاب اللّغوي⁽³⁾.

وعلينا أن نفهم السّياق الذي نشأت فيه هذه التّصوّرات. فظهور الشّعْر المولّد هو الذي دفع نقاد الشّعْر إلى وضع سياق نظريّ لشعرية القدم.

ولقد كان أبو علي المرزوقي يؤرّخ للتغيّرات العميقة الحادثة في أشكال الشّعْر ومعانيه وبلاغاته. فافتضى منه ذلك إقامة حدّ بين العمود والتوليد. يقول: «الواجب

(1) المزهر 1 : 304.

(2) أساس البلاغة، بيروت: دار الفكر، 1989، ج 2 : 527.

(3) ملاحظات القدماء من اللّغويين قائمة على تصوّرات معيارية سابقة على النظرية. فهم يرون المولّد ما نقله المولّدون بالتّجوّز والاشتقاق من المعنى الوضعي إلى إجراء آخر ارتجلوه ممّا لا أصل له في اللّغة. وحدّد اللّغويون ضروب إجراء المعنى وتصريف الكلام. لكن رغم هذه الاقتضاعات النظرية المشدّدة فإنّ الشعراء كانوا ينتجون أبنية جمالية لم يحتسبها النّظر.

أن يُتَبَيَّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب لِيَتَمَيَّز تليد الصنعة من الطَّرِيفِ وقديم نظام القريض من الحديث»⁽⁴⁾ إن منطوق خطاب المرزوقي غير ما يضمّر. فالعمود المعروف لم يَعدْ معروفاً مادام يريد تمييزه عما حدث من الأشكال. والتوليد فيه ظلّ من العمود. والعمود فيه نزوع إلى التوليد ولو كره المرزوقي. فقد قامت طرائق جديدة أنكرها النقاد الأوائل. فلما غلبت على الكلام حاصروا بلاغاتها وتصاريفها بالمقياس والبرهان.

وتحملنا جمالية التوليد على تأويل الأسباب التي جعلت النقاد يعتبرون هذا المظهر الحادث في الكتابة تكثرًا وتزيّدًا واختلاقًا وكذبًا وإسرافًا وعدّهم الشكل الفني زخرفة وإغراقًا وإفراطًا. فالمعنى يستثير نظاما مصطلحيًا غزيرًا يجري في مقالة النقاد مثل : الطبع والصنعة والسجّية والفحولة والبدعة والبديع والابتكار والأخذ والسرقة والحجة والمران والسبك والتحت والدربة والروية والصناعة وغيرها من المفاهيم المتصلة بالإنشاء أو بالشكل أو بالتلقي. وهذه أمور تمثل حياة المعنى وسيرته في النفوس وفي النصوص.

وإننا نبتغي التاريخ لبلاغة الشعر. ونحن حينما اعتزمنا أن نؤرّخ للنظام البلاغي كنّا نرغب في تتبّع أفانين الصياغة والطرق والأساليب التي أتى بها الشعراء واستحدثوها. ومهما قمنا بعمل وصفي وتبويبي، فإنّه يعسر أن نبليغ هذا المنحى في تحديد خصوصية البناء البلاغي. وعلينا أن نفهم كيف تطوّرت بلاغة الشعر وكيف صاغ الشعراء صوراً وأخيلة تحوّلت في أشعارهم إلى علامة على تغيّر نسقي عميق في قاعدة الكتابة. وإنّ ضرباً من الحياة ومن المعاني الناشئة عنها كوّنّت مسالك جديدة في الكتابة وفي بلاغتها. ومن يطلب درك التحوّلات عليه أن يمتلك الآليات والقوانين. وفي هذا الاختصاص لا حجة صارمة على الجمال. فكثيراً ما يصوغ الشاعر المخترع. وينغرس في الأصول القديمة. والمحدثون قد اخترعوا المعاني وأسّسوا تأسيساً بلاغياً وشعرياً لأشكال جديدة من الكتابة. فقد استجدّت في حضارة العرب أشياء عديدة. وتكاثرت النصوص. وإنّ الشعر يواكب هذا التطوّر ويتمثله ويعبّر عنه بمختلف الصيغ ووجوه القول. فهل التوليد ثورة على نظام الكتابة

(4) شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،

القديم؛ استوعبه ثم تركه إلى نظام آخر؟ علينا أن نلّم بما حصل من تطوّر في الأبنية والأخيلة والمجازات حتّى ندرك مراتب هذه الإشكالية.

وإنّ التوليد رغبة في الاختلاف وفي الخروج عن السّنن والمتوال والطريقة في مرحلة أشكال فيها المعنى والبلاغة على طموح الكتابة. فتحديث الكتابة العربية، إن لم يرتق إلى تغيير شكلي ومعنوي عميق، فقد طلب ذلك بإحداث مسالك جديدة تتحكّم في تشكيل المعنى الشعري. ومن شجاعة الفكر أن يرجئ النظر حتّى تتطوّر المباحث ولا يتورّط في رأي ليست له معطيات كافية للبت فيه. فهناك رغبة عميقة في الخروج عن عمود الشعر. وإنّ البلاغة الجديدة كادت تحوّل مسار الكتابة تحويلاً لولا أنّ الشعراء ظلّوا في قسم كبير من إنتاجهم يعبرون بكيفيات وصور هي طريقة القدامى. والشاعر المحدث يريد أن يكون صاحب طريقة تخرج من نفوذ القدم على مهجته ليكابذ فعل الكتابة ويغيّر أشكالها ومعانيها.

وإنّ فكرة التوليد هامة من الناحية العبدية قبل الوجه الإجرائي. فإن يفكر الشاعر في إحداث المعنى، فهذا منزع هام له ما يبرره في السياق الثقافي والحضاري وفي إطار تطوّر نظرية الكتابة الشعرية. فالأشكال السابقة ليست نهائية ومطلقة. ويمكن نقدها ونقضها وبناء تأسيس بلاغي ولغوي مختلف عنها. وإن حركة التوليد دعت إلى هذا الجهد النظري لإعادة التأريخ للشعر العربي.

لقد بنى العرب البلاغة على الظهور والوضوح والبيان. فالشعراء، في مستوى عميق، ينقدون مبدأ السبق والاعتقاد في أنّ السابق أتى على كلّ معنى وأنّ المزية قد استنفذت أبوابها وهم يضعون سياقاً قوياً وتشريعاً خطيراً مستحدثاً للكتابة الشعرية. ونحن، وهنا، نريد أن نقع على الأصول التي حكمت كتابات المحدثين.

وقد حاول الجاحظ إخراج وجه حسن من التوليد ورّده إلى الطبع. يقول: «المطبوعون على الشعر من المولدين بشّار العقيلي (بن بُرد) (95 هـ - 167 هـ = 714 م - 784 م) والسيد الحميري (105 هـ - 173 هـ = 723 م - 789 م) وأبو العتاهية (130 هـ - 211 هـ = 738 م - 826 م) وابن أبي عيّنة (... - 141 هـ = ... - 758 م) وبشّار أطبعهم كلّهم».⁽⁵⁾ ويضيف: «لم يكن في المولدين أصوب بديعاً من بشّار وابن

هرمة. (90 هـ - 176 هـ = 709 م - 796 م)⁽⁶⁾ وإنّ الجاحظ، على خلاف الأصمعي (122 هـ - 216 هـ = 740 م - 831 م) لا يتعامل على شعراء الصنعة.⁽⁷⁾

وقد فكّر النقاد في التّظهير لعمود الشّعر. ورسم الجاحظ الإطار النظريّ للمعركة بين القدماء والمولّدين. وطوّر الأمدي والقاضي الجرجاني البحث في مسألة العمود. وأمّا أكمل صياغة نظريّة فنجدها لدى المرزوقي في شرحه لحماسة أبي تمام⁽⁸⁾ في المقدّمة النظريّة التي سعى بها إلى تعريف العمود والتّفكير في عيار الجودة وأسس الاختيار. ويرى المرزوقي أنّه يمكن إقامة البرهان على الرّداءة. لكن يعسر الاستدلال على الجودة⁽⁹⁾ «لأنّ ما يختاره النّاقّد الحادق قد يتفق فيه ما لو سُئل عن سبب اختياره إياه وعن الدّلالة عليه لم يمكنه في الجواب إلّا أن يقول: هكذا قضية طبيعي أو أرجع إلى غيري ممّن له الدّرجة والعلم بمثله فإنّه يحكم بمثل حكمي».⁽¹⁰⁾

وفي تاريخ ابن طباطبا لمحنة الشعر حاول أن يوجد مسالك للخروج منها. فقد وضع مختاراً شعرياً سماه «تهذيب الطّبع»⁽¹¹⁾ ليرتاض فيه المبتدئ ويحتدي أمثله. وهو بذلك يبيّح عن استحكام السنّة. فالشّعراء قد سبقوا إلى المعاني. ويجعل أشعار القدماء صادرة عن «طبع صحيح».⁽¹²⁾ والشّعر لدى المولّدين «في موضع اضطراب».⁽¹³⁾ فالشعر القديم عنصر إلهام حتّى أنّ المحدث متى أدام معاشرته هذه النصوص جاشت نفسه بما قرأ.

ولشدّة حرصهم على مواقع المشابهة فإنهم متى تغيّرت تركيبة التّشبيه فطنوا إلى ذلك. فالقاضي الجرجاني يقول عن ابن المعتزّ «راغ عن موقع التّشبيه».⁽¹⁴⁾ وإنّ

(6) م س 1 : 51.

(7) راجع توفيق الزّبيدي، عمود الشّعر، ص 93 وما بعدها.

(8) صار النّقاد يصفون عناصر العمود بعبارات بدأت تتمكّن من الاصطلاحية أو تقاربها مثل «جزالة اللفظ»، «الإحصائية في الوصف»، «وصحة المعاني»، «والتشبيهات القريبة». ونجد أحياناً لجوءاً إلى الشّرح مثل: «أبو تمام يتبهرج في شعره». الأمدي: الموازنة 34 ولجوءاً إلى المجاز مثل «إيفاء كلّ معنى حظّه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من اللفظ» العيار 42.

(9) انظر تفصيل ذلك: توفيق الزّبيدي، عمود الشّعر 56.

(10) شرح ديوان الحماسة 15.

(11) العيار 13. وراجع حلمي خليل، المولّد في العربيّة، دراسة في نموّ اللغة العربيّة وتطوُّرها بعد الإسلام، بيروت: دار النهضة العربيّة، ط 1985/2، ص 122.

(12) م ن 15.

(13) م ن 16.

(14) الوساطة 187.

النقاد يتعصبون للقدماء وينتصرون لهم. وهم يجدون شعرا مبنياً على أصول قديمة. فيردونه لأن قائله ليس قديماً. فمن ذلك أن أبا عمرو بن العلاء يقول عن الأخطل: «لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية لما فضلت عليه أحداً»⁽¹⁵⁾ وإن هذا القول يثير قضايا عديدة، منها أن النقاد يعجبهم شعر لم يقله القدماء. لكن التقسيم الصارم إلى جاهلي ومخضرم ومسلم يمنعهم من اعتبار الجودة في هذا الشعر. ومنها أننا نجد سنداً قوياً لدى القوم في أن عصر القدم لا ينتهي بظهور الإسلام. فبإمكاننا أن نعيد النظر بصفة حاسمة في تاريخ الشعر وأطواره الكبرى والآن نعتبر جريراً والفرزدق مولدين كما رأى أبو عمرو بن العلاء.⁽¹⁶⁾ (70 هـ - 154 هـ = 690 م - 771 م) وقد أورد ابن رشيق - وهو الذي يقيد الرأي ونقيضه - ملاحظة ذكية رأى فيها صاحبها أن الجاهليين لا يختصون بصفة القدم. وعدّ بشاراً بداية تحول عميق في نظام المعنى وجناساته ومقابلاته.⁽¹⁷⁾

ونجد ملاحظات ذات مدلولية كبيرة على تردد اللغويين وهم ينظرون في اللغة من منطق الجواز لا من منطق المزية. فأبو عمرو بن العلاء هم برواية شعر جرير والفرزدق وأمر الصبيان بروايته. وابن الأعرابي (150 هـ - 231 هـ = 767 م - 845 م) يعجب بشعر جرير والفرزدق دون أن يترقى شعرهما، في نظره، إلى الرواية. ويرجع ابن رشيق ذلك إلى «حاجتهم في الشعر إلى البشاهد»⁽¹⁸⁾.

وإن مرحلة جرير والفرزدق والأخطل (19 هـ - 90 هـ = 640 م - 708 م) تعبر عن نزوع إلى طقس جديد في القول مما يعبر عنه طه إبراهيم بجملة دقيقة صارمة هي «خفت البداوة»⁽¹⁹⁾ ويروي النقاد كثيراً من الأقوال عن مواقف اللغويين الأوائل من

(15) ابن الأثير، المثل السائر 153.

(16) العمدة 1: 90.

(17) م ن 1: 89.

(18) م ن 1: 91. فاللغويون والنحاة الأوائل أصدروا أحكاماً كان لها أثر كبير في تفكير النقاد من بعدهم. فمن اللغويين أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمز والأصمعي وأبو زيد الأنصاري (119 هـ - 215 هـ = 737 م - 830 م) ومن النحاة عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي (117 هـ - 205 هـ = 735 م - 821 م) وعيسى بن عمر القضي (149 هـ - ... - 766 م) والخليل بن أحمد. ثم ظهر بالكوفة المفضل الضبي (168 هـ - ...) (9 هـ = 783 م) وأبو عمرو الشيباني (94 هـ - 286 هـ = 713 م - 821 م) وابن الأعرابي (150 هـ - 231 هـ = 767 م - 845 م).

(19) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، بيروت: دار الكتب العلمية، 1989، ص 82.

شعراء الإحداث. من ذلك أن ابن الأعرابي قرئ عليه شعر أبي تمام على أنه لبعض شعراء هذيل؛ وهي أرجوزته التي مطلعها: [الرجز]

وَعَادِلٍ عَدَلْتُهُ فِي عَدْلِهِ فَظَنُّ أُنْتِي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ⁽²⁰⁾

فأمر بكتابتها. وقال إنه ما سمع بأحسن منها. فلما عرف أنها لأبي تمام قال: خرق. خرق. وقد أورد كثيرا من أشعار المحدثين دون أن يعلم ويميز. فلقد كادوا لابن الأعرابي واختبروا ذوقه دون عصبية، فوجدوه يتذوق الشعر خارج قائله وسياقه. لكن في هذا الأمر نكتة هي أن ابن الأعرابي أعجب بهذا الشعر لأن فيه وجها من الطبع والبداءة. فلما علم أن ذلك لم يصدر عن بدوي غير رأيه في ما سمع. وقد اعتبر القاضي الجرجاني ابن الأعرابي محقا في إعجابه وفي تراجعه. فقد أعجب بالآبيات لأنها احتذاء على الواقع. فلما علم أنها احتذاء على الأمثلة أمر بالتمزيق.⁽²²⁾ بل إنه أعجب بشعر أبي نواس. لكنه قال: «القديم أحب إلي».⁽²³⁾

ويؤرخ الجاحظ على نحو عميق لظهور ألفاظ المولدين في قوله: «جازت هذه الألفاظ في صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني».⁽²⁴⁾ فهذه حضارة كثرت معانيها حتى لم تعد الألفاظ قادرة على اشتغالها. فنزعت إلى الاتساع في الألفاظ والصور والبلاغات حتى تعبر عن نفسها. وإن المولدين قد ساموا في اللغة أقصى ما تحتل من معنى وصورة برغم أن الجاحظ يرى أنهم ساموا اللغة ما ليس في طاقتها⁽²⁵⁾ فإن نصوص الشعر خرجت من السنة إلى الطريقة خروجاً غير من أصول تأليف المعنى في الشعر العربي. فالمولد «كثُرَ وَحَسُنَ» حسب أبي عمرو بن العلاء.⁽²⁶⁾

(20) د 4، 182.

(21) أبو بكر الصولي (176 هـ - 243 هـ = 792 م - 857 م)، أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عزّام و خليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط3/1980، ص 176.

(22) الوساطة 189.

(23) أبو عبيد الله المرزباني (297 هـ - 384 هـ = 910 م - 994 م)، الموشح: مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة: دار الفكر العربي، 1965، ص 384.

(24) البيان والتبيين 1: 141.

(25) الحيوان، ج 6: 8.

(26) البيان والتبيين 1: 321. وانظر جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، بيروت: دار الآداب، 1984، ص 67 وما بعدها.

الاستمرار على السّنن

نفوذ الأصول البنائية والبلاغية القديمة على القصيدة العربية وغلبة السّنة على سياق الأحداث. واسترسال المنوال رغم منازع تغيير الرّسم وانتساخ السّنة

احتذى المولّدون القدماء في الوقوف بالأطلال. فلقد صارت الأطلال، لتقدم عهدها، أطلال كلّ الشعراء سواء رأوها عياناً أو سمعوا عنها بياناً. فوصفوا الدّمن والمعاهد. وسلّموا عليها وقد عفتها الدّهور والأزمان وأتت عليها الرّياح والأمطار. ودعوا لها بالسّقيّا. فوقفوا. واستوقفوا. ويكوا واستبكوا. واستعجمت الدّار عن جوابهم. وظلّ الطّل ملهما للشّاعر يمنحه مورداً غزيراً للقول.

يقول أبو تمام في إيجاب الحقوق والوقوف على دار عفت وتغيرت: [الكامل]

مَا فِي وَفُوفِكَ سَاعَةً مِنْ بَاسٍ نَقَضِي حُقُوقَ الْأَرْبَعِ الْأَدْرَاسِ⁽¹⁾
وقوله: [الخفيف]

قِفْ نُؤَيِّنْ كِنَاسَ هَذَا الْغَزَالِ إِنَّ فِيهِ لَمَسْرَحًا لِلْمَقَالِ⁽²⁾
يدعو مخاطبه إلى ندب هذا الرّبع. فَإِنَّ مَقَالَ التّابِينَ يَتَسَعُ فِيهِ. ويقول الأمدي:
«هذا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم».⁽³⁾

ويقول أبو تمام: [الكامل]

لَيْسَ الْوُفُوفُ يَكْفُ شَوْقَكَ فَانْزِلْ وَأَبْلِلْ غَلِيلَكَ بِالْمَدَامِيعِ يُبَلِّلِ⁽⁴⁾

(1) د 3 : 242؛ 1 : 160؛ 3 و 2 : 21.

(2) الموازنة 385. والبيت غير موجود بالنّحو.

(3) م ن. ص ن. وإنّا إذ تثبت ما يقوله النّقّاد القدامى في استحسان بيت فائنا نبتغي أن ندرك الأصول التي بنت ذوقهم ووجهت رؤيتهم للجمال.

(4) د 3 : 32؛ 1، مع اختلاف طفيف في اللفظ بين النّحو والموازنة 385.

ويعلق الأمدي بقوله: «هذا المعنى ظريف»⁽⁵⁾

ويقول البحترى: [الخفيف]

مَا عَلَى الرَّكْبِ مِنْ وَقُوفِ الرُّكَّابِ فِي مَعَانِي الصَّبَا وَرَسَمِ التَّصَابِي⁽⁶⁾

ويقول البحترى أيضا: [الخفيف]

ذَاكَ وَادِي الْأَرَاكِ فَاحْبِسْ قَلِيلًا مُقْصِرًا مِنْ صَبَابَةٍ أَوْ مُطِيلًا⁽⁷⁾

ويعلق الأمدي بقوله: «هذان ابتداءان في غاية الجودة»⁽⁸⁾

وليقدم صورة عن الجودة يورد أبياتا في المعنى نفسه لعنترة والكميت. يقول
عنترة: [الكامل]

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا هَدَنَ لِأَقْضِي حَاجَةَ الْمُتَكَلِّمِ⁽⁹⁾

أوقف الشاعر ناقته. فكأنها قصر. ولم يوقفها ليريحها من الإعياء.

ويقول الكميت: [المتقارب]

أَلْبَكَكَ بِالْعُرْفِ الْمَنْزِلُ وَمَا أَنْتَ وَالطَّلُّ الْمُحَوَّلُ⁽¹⁰⁾

ويقول امرؤ القيس: [الكامل]

عُوجًا عَلَى الطَّلِّ الْمُحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خَذَامِ⁽¹¹⁾

والتعريض أشق على الركب من الوقوف. ففي التعريض زيادة تعب وكلال.

ويقول البحترى: [الخفيف]

خَلِيَاءُ وَوَقْفَةٌ فِي الرُّسُومِ يَخْلُ مِنْ بَعْضِ بَنَى الْمَكْتُومِ⁽¹²⁾

(5) م.س. ص.ن.

(6) د 1: 62؛ 1.

(7) د 2: 282؛ 1. وفي الواسطة 385 العجز «مُقْصِرًا مِنْ مَلَامَتِي وَمُطِيلًا».

(8) م م 387.

(9) د 15: 3 والمعلقات 235؛ 3.

(10) د 2: 342؛ 1.

(11) د 114: 4. وانظر الأمدي، الموازنة 345-388.

(12) د 2: 433؛ 6.

وانتقال العادة وانتساخ السنّة. ⁽⁵⁰⁾ فظهر «توعير اللفظ» ⁽⁵¹⁾ و«اجتلاب المعاني الغامضة» ⁽⁵²⁾.

وُفسّر القاضي الجرجاني تطوّر المعاني والأساليب وشعرية العرب تفسيراً تاريخياً وحضارياً. فانتساع ممالك العرب وكثرة الحواضر وانتشار أسباب التمدّن جعلت الناس يميلون إلى لين الكلام. ف«عمدوا إلى كلّ شيء ذي أسماء كثيرة. فاختاروا أحسنها سمعاً والطفها من القلب موقعاً وإلى ما للعرب فيه لغات. فاقتصروا على أمثلها وأشرفها» ⁽⁵³⁾.

ولم يغيّر الشعراء من السنّة الإيقاعية العربية. فأجروا أشعارهم على بحور الشعر وقوافيه. وجروا مجرى القدماء في الإيقاع الضمّني بجناساته وتقسيماته. فترسّخت الأصول الإيقاعية القديمة، مثل حسن التقسيم في قول المتنبي: [البسيط]

لِلسَّبِيّ مَا نَكَحُوا وَالْقَتْلُ مَا وَلَدُوا وَالنَّهْبُ مَا جَمَعُوا وَالنَّارُ مَا زَرَعُوا ⁽⁵⁴⁾

فلقد قسم البيت إلى أربعة مقاطع متساوية وزنيّاً ومتماثلة نحويّاً. وزاوج بين قافيتين متضافرتين في تطابق بين الصدر والمجز في قوله: [الطويل]

مَحَلُّكَ مَقْصُودٌ. وَشَانِيكَ مَفْحَمٌ وَمِثْلُكَ مَفْقُودٌ. وَنَيْلُكَ خِصْرَمٌ ⁽⁵⁵⁾

وتأتي المقاطع الأربعة على إيقاع موحد كقوله: [البسيط]

فَنَحْنُ فِي جَدَلٍ. وَالرُّومُ فِي وَجَلٍ وَالْبَرْ فِي شُغْلٍ. وَالْبَحْرُ فِي خَجَلٍ ⁽⁵⁶⁾

وقوله: [الخفيف]

ثَاقِبُ الْعَقْلِ، ثَابِتُ الْحِلْمِ لَا يَفُ دِرْ مَرَّةً لَهُ عَلَى إِفْلَاقٍ ⁽⁵⁷⁾

(50) م س 18-19.

(51) م ن 19.

(52) م ن. ص ن.

(53) م ن 18.

(54) د 453: 13 وانظر د 35 و40: 13 و48: 2-6 و160: 39 و208: 10 و217: 10 و297: 3 و344: 35 و458: 45 و473: 10

و487: 4 و561: 6.

(55) د 181: 36.

(56) د 154: 5.

(57) د 350: 18.

وقوله: [الكامل]

وَيَمِيتُ قَبْلَ قِتَالِهِ . وَيَيْشُ قَبْلَ نَوَالِهِ . وَيُنِيلُ قَبْلَ سُؤَالِهِ ⁽⁵⁸⁾
فَكَأَنَّهُ قَسَمَ الْبَيْتَ إِلَى ثَلَاثَةِ مَقَاطِعَ إِيقَاعِيَّةٍ .

ونجد ضرباً خاصاً من الإيقاع في قوله: [الكامل]

النَّاعِمَاتُ، الْقَاتِلَاتُ، الْمُحْيِيَا ت، الْمُبْدِيَاتُ مِنَ الدَّلَالِ غَرَائِبَا ⁽⁵⁹⁾
ومن الضُّرُوبِ الْمَخْصُوصَةِ أَيْضَا قَوْلُهُ: [الكامل]

إِنْ تَلَقَّاهُ لَا تَلَقَ إِلَّا جَحْفَلَا أَوْ قَسْطَلَا أَوْ طَاعِنَا أَوْ ضَارِبَا
أَوْ هَارِبَا أَوْ طَالِبَا أَوْ رَاغِبَا أَوْ رَاهِبَا أَوْ هَالِكَا أَوْ نَادِبَا ⁽⁶⁰⁾
ومن الوجوه المتفرّدة إيقاعياً قوله: [الخفيف]

قَدْ بَلَوْتُ الْخُطُوبَ مَرًّا وَحَلَوَا وَسَلَكْتَ الزَّمَانَ حَزْناً وَسَهْلاً ⁽⁶¹⁾

إنَّ الشَّعْرَ لَيْسَ يَخْرُجُ عَنْ سَنَةِ الْإِيقَاعِ فِي شَعْرِيَّةِ الْقَدَمِ . لَكِنَّا نَجِدُ أَنَّ الْقَصِيدَةَ بَدَأَتْ تَضِجُ مِنْ أَسْرِ الْإِيقَاعِ وَتَرُومُ أَنْ تَتَحَرَّرَ مِنَ الزَّامَاتِهِ وَرَبَّمَا حَتَّى مِنْ أَوْزَانِهِ وَتَقْسِيمَاتِهِ الْقَدِيمَةِ ، إِلَّا أَنَّ ذَلِكَ لَمْ يَتَحَقَّقْ مَعَ الْمُحَدِّثِينَ رَغْمَ أَنَّ الْإِيقَاعَ الْعَرَبِيَّ لَمَّا خَرَجَ عَنْ إِيقَاعِيَّةِ الْقَدَمِ أَخْرَجُوهُ مِنَ الشَّعْرِ وَسَمَّوْهُ إِسْمَا آخَرَ : إِنَّهُ الْمَوْشَحُ ؛ ذَاكَ الشَّكْلَ الْجَدِيدَ النَّاتِرَ عَلَى الْأَشْكَالِ الْبَنَائِيَّةِ وَالْإِيقَاعِيَّةِ وَالْوَزْنِيَّةِ فِي شَعْرِ الْعَرَبِ . ⁽⁶²⁾

(58) د 420: 21 ، وانظر د 155: 12 و 283: 35 و 507: 5 .

(59) د 172: 3 .

(60) د 174: 18-19 .

(61) د 578: 4 .

(62) راجع ابن سناء الملك، (545 هـ - 608 هـ = 1150 م - 1212 م) دار الطراز في عمل الموشحات، دمشق: دار الفكر، 1980 .

استنكار الوقوف بالطلل

تغيّر النظام الشكلي والبلاغي في القصيدة العربية واستنكار الوقوف بالرسوم وجها من التخلي عن بلاغة القدم وما نشأ عن ذلك من تحولات في بناء القيمة الجمالية في القصيدة العربية.

من التحولات الشكلية العامة في بنية القصيدة العربية استنكار الوقوف بالأطلال الدارسة. وقد تجلّى ذلك خاصة في شعر أبي نواس؛ إذ تغيّر مجال الإلهام من الطلل إلى الخمرة التي صارت مكوناً هاماً للحالة الشعرية. ومن أمثلة ذلك قوله: [الرمّل]

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمِ دَرَسٍ وَأَقِفَا مَا ضَرُّ لَوْ كَانَ جَلَسَ
وَأَتْرَكَ الرَّيْعَ وَسَلَّمَى جَانِبَا وَأَصْطَبَحَ كَرْخِيَةً مِثْلَ الْقَبَسِ
وَعَلَى ذِكْرِ حَبِيبِي، فَاسْقِنِي لَا عَلَى ذِكْرِ مَحَلٍّ قَدْ دَرَسَ⁽¹⁾

إن الشاعر يسخر من مشهد الوقوف بالرسوم الدارسة. ويرى الخمرة مورداً غزيراً للقول الشعري. وفي ذلك يقول أيضاً: [الخفيف]

أَنْسَ رَسْمَ الدِّيارِ ثُمَّ الطَّلُولَا وَاهْجَرَ الرَّيْعَ دَارِسًا وَمُحِيلَا
هَلْ رَأَيْتَ الدِّيارَ رَدَّتْ جَوَابَا وَأَجَابَتْ لِيذِي سُؤَالَ سُؤُولَا
وَأَشْرَيْنَهَا كَأَنَّهَا عَيْنُ دِيكَ يَطْرُدُ الهمَّ طَعْمَهَا وَالْغَلِيلَا⁽²⁾
ومن الأمثلة أيضاً قوله: [البسيط]

دَعِ الْوُقُوفَ عَلَى رَسْمٍ وَأَطْلَالَ وَدِمْنَةَ كَسَحِيقِ اليمْنَةِ الْبَالِيَا
وَعَجْ بِنَا نَصْطَبِحَ صَفْرَاءَ وَاقِدَةً فِي حُمْرَةِ النَّارِ أَوْ فِي رِقَّةِ الْآلِ⁽³⁾

(1) د 2: 17؛ 3-1 وانظر د 1: 90؛ 1: 307؛ 2-1؛ 1: 310؛ 2-1؛ 1: 341؛ 1: 341؛ 4: 359؛ 1: 405؛ 1: 1؛

427؛ 2-1؛ 1: 427؛ 10: 514؛ 18: 516؛ 41: 518؛ 1: 532؛ 3-1؛ 2: 246؛ 1: 327؛ 2: 331؛ 1-

2 و 2: 332؛ 1: 360؛ 2-1 وأبو تمام، د 1: 119؛ 10: وابن المعتز، د 438؛ 11.

(2) د 2: 245؛ 3-1؛

(3) د 2: 248؛ 2-1؛

وقوله: [الخفيف]

إِسْقِيَانِي الْحَرَامَ قَبْلَ الْحَلَالِ وَدَعَانِي مِنْ دَارِسِ الْأَطْلَالِ
إِنَّمَا الْعَيْشُ فِي مُبَاكَرَةِ الْخَمِّ سِرُّ سُكْرِ يَدُومُ فِي كُلِّ حَالٍ⁽⁴⁾
والأمثلة على الخروج عن المقدمة الطللية كثيرة جداً. فابو نواس يذكر أنه لا يحزن لنزوح الحبيبة ولا يقف على بقايا الدار ولا يرتحل على المطايا ولا يعبر الصحراء ولا يصف القفر.⁽⁵⁾

ويستكر الوقوف على الطلل في قوله: [البسيط]

لَا تَبْكُ لَيْلَى وَلَا تَطْرَبُ إِلَى هِنْدٍ وَأَشْرَبَ عَلَى الْوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءِ كَالْوَرْدِ⁽⁶⁾
ويقول في تفضيل الخمرة على مساءلة الطلل: [الخفيف]
فَدَعُونِي. فَذَاكَ أَشْهَى وَأَحْلَى مِنْ سُؤَالِ التُّرَابِ وَالْأَحْجَارِ⁽⁷⁾
ويقول في المعنى نفسه. وهو من شهير أقواله في استنكار الطلل: [البسيط]
عَجَّ الشَّقِيُّ عَلَى دَارٍ يُسَائِلُهَا وَعَجَّتْ أَسْأَلُ عَنْ خَمَارَةِ الْبَلَدِ⁽⁸⁾
لَا يُرْقِي اللَّهُ عَيْنِي مَنْ بَكَى حَجْرًا وَلَا شَفَى وَجَدَ مَنْ يَصْبُو إِلَى وَتْدٍ⁽⁹⁾
فالشقي هو الذي يميل إلى الدار يسألها عن الأحبة النازحين. والشاعر يعد نفسه هو السعيد بميلانه إلى خمارة البلد. ويدعو على الباكين بالآ يجفف الله دمعهم.

ويقول في هذا المعنى: [البسيط]

عُجَّ لِلْوُقُوفِ عَلَى رَاحٍ وَرِيحَانٍ فَمَا الْوُقُوفُ عَلَى الْأَطْلَالِ مِنْ شَانِي⁽¹⁰⁾
ويرى أن اتباع القدماء في وصف الأطلال لا يتلاءم مع تطور القصيدة العربية في قوله: [الكامل]

فَعَلَامَ تَذْهَلُ عَنْ مُشْعَشَعَةٍ وَتَهِيمُ فِي طَلَلٍ وَفِي رَسَمِ

(4) د 2: 249؛ 1-2.

(5) انظر د 2: 249-250؛ 1-10.

(6) د 1: 293؛ 1.

(7) د 1: 441؛ 4.

(8) صدر هذا البيت يروي كذلك: «عَجَّ الشَّقِيُّ عَلَى رَسَمِ يُسَائِلُهَا».

(9) د 1: 294؛ 1-2.

(10) د 2: 415؛ 1.

تَصِفُ الطَّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا أَقْدُو الْعِيَانَ كَأَنَّتَ فِي الْعِلْمِ
وَإِذَا وَصَفْتَ الشَّيْءَ مُتَّبِعًا لَمْ تَخُلْ مِنْ زَلَلٍ وَمِنْ وَهَمٍ⁽¹¹⁾

ويصوغ الشاعر صورة عن بلاغة القصيدة العربية القديمة. فيرى وصف الطلؤل من مؤسسات القصيدة القديمة وأنّ على الشاعر أن يتخلّى عن المقدمة الطلّالية. يقول: [الكامل]

صِفَةُ الطَّلُولِ بِبَلَاغَةِ الْقَدَمِ فَاجْعَلْ صِفَاتِكَ لَابْنَةِ الْكَرَمِ⁽¹²⁾

يدلّ استنكار الوقوف بالأطلال على منزع عامّ إلى التخلّي عن بلاغة القدم وخصائص الوصف والتصوير فيها، بما يجعل القصيدة تبني نظاما تصويريا وجمالياً آخر مختلفا عن جمالية القصيدة العربية القديمة.

وإنّ أبا نواس ينكر على الشاعر المولّد اتباع مثال قديم زالت عنه دواعيه. فلا ينسجم مع البلاغة الجديدة الناشئة في شعر العرب. واعتبر وصف الأطلال عنصرا من بلاغة القدم. ويدعو إلى ضرب آخر من تأليف الكلام.

ويستنكر المتنبّي الوقوف على الطلل في قوله: [الطّويل]

إِذَا كَانَ مَدَحٌ. فَالنَّسِيبُ الْمُقَدَّمُ أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيَّمٌ⁽¹³⁾

يقدم الشعراء النسيب في شعرهم لمقتضيات بناء القصيدة لا لدواع شعورية. واستنكر المتنبّي هذه العادة في القول لأنّه ليس كلّ ذي فصاحة متيما حتّى يستهل القصيدة بالنسب.

ولقد بدأت القصيدة العربية تتغيّر في نظامها الجماليّ وفي معجمها وبلاغتها وأشكالها، ممّا يدلّ على تحولات هامة بدأت تكون نسقا شعريا آخر في الثقافة العربية.

(11) د 2: 313: 14-16.

(12) د 2: 311: 1.

(13) د 439: 1.

اللاشعرية في تجربة المحدثين

في الاستدلال على الأجمال ومراتب اللاشعرية وأشكالها وصورها وظهور منطقيين متلازمين في قراءة الشعر: بناء تصور البراعة على الطبع وإقامة الجودة على الصناعة وأثر ذلك في المصطلح النقدي والبلاغي.

يبنى نقاد الشعر أحكامهم استنادا إلى ما استقر لديهم من ذوق ترى على عمود الشعر حتى أنهم صاروا يحكمون الشعراء انطلاقا من اقتراهم من العمود أو ابتعادهم عنه. فهم كثيرا ما يعلنون لاشعرية الكلام على أساس وقعه في النفس «هذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة وتُستشهد عليه القرائح»⁽¹⁾ ويقيمون الجمال على اللذة التي يحدثها «ولطف الموقع في القلب»⁽²⁾ ويرون اللاشعرية في أن الكلام «تجد لفؤادك عنه نبوة. وترى بينك وبين ضميرك فجوة»⁽³⁾

ويرى النقاد للاشعرية وجهين: الأول يتمثل في اختلال من باب اللحن والإعراب والوزن. والثاني غامض: «يحتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة وصفاء القريحة ولطف الفكر ويُعدّ الفوض»⁽⁴⁾ إذ يعسر الاستدلال على لاجمال الكلام. ذلك أن النقاد يبحثون في شروط القبيح حتى يستبينوا الجميل.

وليس للنقاد مقاييس الأجمال «لا حظّ فيه للمحاجة. ولا طريق إلى المحاكمة. وإنما أقصى ما عند عائبه وأكثر ما يمكن معارضه أن يقول: فيه جهامة سلبته القبول وكرازة نفرت عنه النفوس. وهو خال من بهاء الرونق وحلاوة المنظر وعذوبة المسمع ودماثة النثر ورشاقة المعرض. وقد حمل التعسف على ديباجته واحتكم التعمّل إلى طلاوته. وخالف التكلّف بين أطرافه. وظهرت فجاجة التصنيع

(1) الوساطة 412.

(2) م ن. ص ن.

(3) م 412-413.

(4) م 413.

في إعطافه. واستهلك التعقيد معناه. وقيد التعويض مراده». ⁽⁵⁾ فالقاضي الجرجاني يرى اللاشعرية في «مفارقة الطبع» ⁽⁶⁾ مثل قول أبي تمام : [الطويل]

رَقِيقُ حَوَاشِيِ الْحِلْمِ. لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ
بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدٌ ⁽⁷⁾

والحلم لا يوصف بالرقّة. وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة. وقد أقام الرقّة مقام الثقل فأخطأ. ⁽⁸⁾ وأبو تمام لا يجهل أن العقل يوصف بالرزانة. ويشبه بالجيل لا بالثوب ⁽⁹⁾ «لكنه يريد أن يبتدع. فيقع في الخطأ». ⁽¹⁰⁾ وأورد الأمدى أبياتا في صحة المشابهة للنابغة والأخطل وأبي ذؤيب الهذلي (... - نحو 27 هـ = ... - نحو 648 م) وعدي بن الرقاع (... - نحو 95 هـ = ... - نحو 714 م) والفرزدق الذي يقول: [الكامل]

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رِزَانَةً
وَتَخَالِنَا جِنًا إِذَا مَا نَجْهَلُ ⁽¹¹⁾

إنّ اللاشعرية هي «الإخلال بالنظم وإفساد الترتيب». ⁽¹²⁾ وهي «التعدي في الاستعارة». ⁽¹³⁾ ويسوقون عبارات لوصفها مثل «التعسف والغثالة والضعف والركاكة». ⁽¹⁴⁾ فالمتنبّي وقع في اللاشعرية حينما «أبعد الاستعارة. وعوض اللفظ. وعقد الكلام. وأساء الترتيب. وبالغ في التكلّف. وزاد على التعمق حتى خرج إلى السخف في بعض وإلى الإحالة في بعض». ⁽¹⁵⁾ ويرى القاضي الجرجاني اللاشعرية في «البرد والغثالة والثقل والوخامة» ⁽¹⁶⁾ وفي «السخافة والضعف» ⁽¹⁷⁾ وفي «التعمية والاعتياص». ⁽¹⁸⁾

(5) م ص 411.

(6) م ن 71.

(7) د 2 : 88 : 22.

(8) م م 128. وانظر م ن 78.

(9) م ن 128.

(10) م ن. ص ن.

(11) م ن 128-129.

(12) م ن 80.

(13) م ن. ص ن.

(14) م ن 82.

(15) م ن 92. وانظر م ن 413.

(16) م ن ص ن.

(17) م ن 97.

(18) م ن 98.

ويرى القاضي الجرجاني الشعر في «بهاء الطبع»⁽¹⁹⁾ حيث لا نجد «التسج الملهل»⁽²⁰⁾ و«فساد النظم»⁽²¹⁾ و«الفث المستبرد»⁽²²⁾ و«المتكلف المتعسف»⁽²³⁾.

وإنّ اللآجمال إنّما هو في «استهلاك المعنى»⁽²⁴⁾ والإحالة والتقصير عن الغرض والوقوع دون القصد وركوب عويص الكلام ويعد الاستعارة والإفراط في الصنعة وغموض المعنى.⁽²⁵⁾

ويرد القاضي الجرجاني اللاشعرية إلى الإفراط والإغراق. يقول: «أما الإفراط، فمذهب عام في المحدثين وموجود كثيرا في الأوائل. والناس فيه مختلفون. فمستحسن قابل. ومستقبح راد. وله رسوم، متى وقف الشاعر عندها ولم يتجاوز الوصف حدّها جمع بين القصد والاستيفاء وسلم من النقص والاعتداء. فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية وأدته الحال إلى الإحالة. وإنّما الإحالة نتيجة الإفراط وشعبة من الإغراق. والباب واحد. ولكن له درج ومراتب»⁽²⁶⁾.

وقد نقد القاضي الجرجاني بابا في غلو القدامى.⁽²⁷⁾ فالإفراط موجود في أشعار الأوائل. ومنه ضرب له رسوم وضرب لا رسم له. فيذهب إلى الإحالة.

ويقول الأمدى: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد (صريح الفواني) (...) - 208 هـ (= 823 م) ثم تبعه أبو تمام. واستحسن مذهبه. وأحب أن يجعل كل بيت من شعره، يهرّ خال من بعض هذه الأصناف. فسلّك طريقا وعرا. واستكره الألفاظ والمعاني. ففسد شعره. وذهبت طلاوته. ونشف ماؤه»⁽²⁸⁾. فالبديع ليس من إحداث المولدين. وإنّما غالى في استعماله أبو نواس وبشار ومسلم بن الوليد. وأكثروا منه. وأسرفوا فيه؛ هذا هو الرأي الذي تلقّاه الأمدى من ابن المعتز.⁽²⁹⁾

(19) م ص. ص ن.

(20) م ن. ص ن.

(21) م ن. ص ن.

(22) م ن 100.

(23) م ن. ص ن.

(24) م ن 415.

(25) راجع م ن 41.

(26) م ن 420.

(27) م ن 423-420.

(28) م ن 20.

(29) م ن ص ن.

وقد نظر النقاد في مراتب اللاشعرية وأشكالها وصورها وأمثلتها. وتعقب الأصمعي الخطأ في وصف امرؤ القيس إذ يقول: [المقارب]

وَأَرْكَبُ فِي الرِّوْعِ خَيْفَانَةً كَسَا وَجْهَهَا سَعَفٌ مُنْتَشِرٌ⁽³⁰⁾

ويقول الأمدي: «شبه شعر الناصية بسعف التخلّة. والشعر إذا غطى العين لم يكن الفرس كريماً»⁽³¹⁾

ومن الأمثلة التي يسوقها الأمدي عن الخطأ في الوصف قول امرؤ القيس: [الطويل]

فَلِلْسَاقِ الْهُوبِ. وَلِلسَّوْطِ دِرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهَا وَقْعٌ أَخْرَجَ مُهَذَّبٌ⁽³²⁾

يقول الأمدي: «هذه الفرس بطيئة لأنها تُحَوِّجُ إلى السَّوْطِ وإلى أن تركض بالرجل وتُزَجِرَ»⁽³³⁾

ومن الأخطاء إساءة القسمة وإخطاء الترتيب كقول الفرزدق: [الطويل]

إِذَا لَقِيتِ الْأَبْطَالَ أَبْصَرْتَ وَجْهَهُ مُضِيئًا. وَأَعْنَقَ الْكُمَاةَ خُضُوعٌ⁽³⁴⁾

يقول الأمدي: «أساء القسمة وأخطأ الترتيب. وإنما كان يجب أن يقول: أبصرته سامياً وأعناق الملوك خضوع أو أبصرت لونه مضيئاً وألوان الكمأة كاسفة»⁽³⁵⁾ وهذا الضرب من القسمة سينتشر في أشعار المولدين ويصوغون له إسماً في البلاغة هو الإيهام بالمشابهة.

ومن الأخطاء قول الكميت: [البسيط]

وَقَدْ رَأَيْنَا بِهَا حُورًا مُنْعَمَةً بِيضًا تَكَامَلَ فِيهَا الدُّلُّ وَالشُّنْبُ⁽³⁶⁾

(30) د 163: 26.

(31) م 35.

(32) د 51: 39. مع بعض الاختلاف في الرواية عن الوساطة 37.

(33) م م 37.

(34) د 55: 2: 3.

(35) م م 45.

(36) د 83: 1: 2.

ويقول الأمدى: «الدَّلَّ إِنَّمَا يَكُونُ مَعَ الْفَنَجِ أَوْ نَحْوِهِ. وَالشَّنْبُ إِنَّمَا يَكُونُ مَعَ الْعَسِّ أَوْ مَا يَجْرِي مَجْرَاهُ مِنْ أَوْصَافِ الثَّقَرِ وَالْفَمِّ. وَالْجَيْدُ مَا قَالَهُ ذُو الرِّمَّةِ: [البسيط]

لَمَيَاءُ فِي شَفَتَيْهَا حَوَّةٌ لَعَسٌ وَفِي الثَّلَاثِ وَفِي أُنْيَابِهَا شَنْبٌ⁽³⁷⁾

يرى النقاد للمعاني مجاري لا يخرج عنها الشاعر ولا اقتترف الخطأ. وإنَّ النقاد كانوا يعتبرون الشعر القديم مقياساً للشعرية دون أن يحرروا له مقاييسه كقولهم عن أبي تمام: «زال عن النهج المعروف والسُنن المألوف»⁽³⁸⁾ فالخروج عن السنّة يحرم الشاعر - في نظر النقاد - من شعرية الكلام ويعرّي شعره من المزايا. وممّا خطؤوا به أبا تمام قوله: [الكامل]

ظَفَنُوا. فَكَانَ بُكَايَ حَوْلًا بَعْدَهُمْ ثُمَّ أَرَعَوَيْتُ. وَذَاكَ حُكْمٌ لِيَبِيدَ⁽³⁹⁾

أَجْدَرُ بِجَمْرَةٍ لَوَعَةٍ إِطْفَآؤُهَا بِالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولُ وَقُودِ⁽⁴⁰⁾

يقول الأمدى: «هذا خلاف ما عليه العرب وضدّ ما يعرف من معانيها لأنّ المعلوم من شأن الدَّمْعِ أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة. وهو في أشعارهم كثير موجود يُنحى به هذا النحو من المعنى»⁽⁴¹⁾ ويقول: «هذا المعنى جرت به العادة في وصف الدَّمْعِ»⁽⁴²⁾ وممّا عُدَّ من أخطاء أبي تمام في باب الفراق قوله: [الطويل]

دَعَا شَوْقَهُ يَا نَاصِرَ الشُّوقِ دَعْوَةً فَلَبَّاهُ طَلَّ الدَّمْعُ يَجْرِي وَوَابِلُهُ⁽⁴³⁾

أي أنّ الشُّوقَ دعا ناصراً ينصره. فَلَبَّاهُ الدَّمْعُ ليخفف لاعج الشُّوقِ ويطفئ حرارته. وفي هذا نصرة للمشتاق على الشُّوق. والدَّمْعُ إِنَّمَا هو حرب للشُّوقِ لأنّه - في

(37) د 62: 15 وم 47.

(38) م 17.

(39) إشارة إلى قول ليبيد: [الطويل]

إِلَى الْحَوْلِ ثُمَّ اسْمُ الْمَلَامِ عَلَيْكُمَا

د 74: 7.

(40) د 1: 387: 8-9.

(41) م 187.

(42) م 188.

(43) د 3: 22: 5.

وَمَنْ يَبْكُ حَوْلًا كَامِلًا فَقَدْ اعْتَدَرَ

نظر العرب - يثلّمه ويتخوّنه. ولو كان الدّمع ناصرا للشّوق لكان يقوّيه ويزيد فيه. وهذا ممّا يجري عليه كلام العرب.

وممّا عدّ من أخطاء أبي تمام في وصف الحرب قوله: [الكامل]

جَنَمَتْ طَيُورُ الْمَوْتِ فِي أَوْكَارِهَا فَتَرَكْنَ طَيْرَ الْعَقْلِ غَيْرَ جُثُومٍ⁽⁴⁴⁾

يقول الأمدى عن هذا البيت أنّه «رديء في القسمة، رديء في المعنى»⁽⁴⁵⁾ لأنّ طيور الموت إذا كانت جائمة لم ينفرها شيء. وطيور العقل تفرّج من شدّة الرّوع. والأوكارُ سلم وأمن. ورداءة القسمة في أنّ طير العقل هو ضدّ طير الجهل لا طير الموت الذي هو ضدّ طير الحياة.

ففي رأي الأمدى «لو كان قال: [الكامل]

جَنَمَتْ طَيُورُ الْمَوْتِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ فَتَرَكْنَ أَطْيَارَ الْحَيَاةِ تَحُومُ

لكان أشبه واليق، أو لو قال: [الكامل]

سَقَطَتْ طَيُورُ الرُّوعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ فَتَرَكْنَ أَطْيَارَ الْقُلُوبِ تَحُومُ

لكان أيضا قريبا من الصّواب لأنّهم يقولون: طار عقله من الرّوع»⁽⁴⁶⁾.

وخطأ الأمدى أبا تمام في قوله: [الطّويل]

تَحَمَّلَ عَنْهُ الصَّبْرُ يَوْمَ تَحَمَّلُوا وَعَادَتْ صَبَاهُ فِي الصَّبَا. وَهِيَ شَمَالُ

يَوْمٍ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرْضِ مِثْلِهِ وَوَجَدِي مِنْ هَذَا وَهَذَا كَأُطُولُ⁽⁴⁷⁾

جعل أبو تمام للدّهر أي الزّمان عرضا. وينكر الأمدى أن يجري العرض على الدّهر سعة ومجازا. يقول «هذه ألفاظ صنعتها صنعة الحقيقة. وهي بعيدة من المجاز لأنّ المجاز في هذا له صورة معروفة وألفاظ مألوفة معتادة لا يتجاوز في التّطرق بها إلى ما سواها. وهي قول النّاس: عشنا في خفض ودعة زمانا طويلا

(44) د 3 : 266 : 39.

(45) م 218.

(46) م ن. ص ن.

(47) د 3 : 72 : 1-2.

عريضا. ومازلنا في رخاء ونعمة الدهر الطويل العريض. وإنما أرادوا إتمامه وكماله واتساعه لهم بما أحبوّه لأنهم وصفوا بالطول والعرض ما له طول وعرض على الحقيقة. فإنما يريدون تمامه وكماله وسعته [...] وكذلك إذا وصفوا ما ليس له طول ولا عرض على الحقيقة فإنما يريدون التّمام والكمال⁽⁴⁸⁾، كما يستعيرون للمجد طولاً وعرضاً مجازاً عن التّمام والكمال في الفضائل والمحاسن. وكذلك الأخلاق لأنّها تُمدح بالسّعة وتُذمّ بالضيق.

لكنّ النّقاد إذا ما خطّوا البحري تراهم يتمحّلون له بالحجّة ليردّوا شعره إلى طريقة القدامى. فالأمدي في تحليله لابناء المجاز في الشعر بإقامه شيء مقام شيء آخر يورد بيت البحري: [الخفيف]

صَحِكَاتٌ فِي إِثْرِهِنَّ الْعَطَايَا وَيَرْوِقُ السَّحَابُ قَبْلَ رُعُودِهِ⁽⁴⁹⁾

يقول «أقام البرق مقام الضحك والرعد مقام العطايا. وإنما كان يجب أن يقدم الغيث مقام العطايا لا الرعد». ⁽⁵⁰⁾ لكنّه لجأ إلى طلب المخرج له بالحيلة. فقال: «إنّه أقام الرعد مقام الغيث لأنّه مقدّم له وعلم من أعلامه ودليل من أقوى دلائله. ألا ترى أنّ برق الخلب لا رعد له. [...] وإذا كان البرق ذا رعد فقلما يخلف. ومثل هذا في كلام العرب - ممّا ينوب فيه الشيء عن الشيء إذا كان متصلاً به أو سبباً من أسبابه أو مجاوراً له - كثير [...] وهذا باب واسع». ⁽⁵¹⁾

ويتعقّب القاضي الجرجاني «أغاليط الشعراء». ⁽⁵²⁾ فينتهي إلى أنّ القدامى خطّوا بالتقديم لما «اعتقد الناس فيهم أنّهم القدوة والأعلام والحجّة». ⁽⁵³⁾ ولولا

(48) م م 176.

(49) د 1: 309: 319.

(50) م م 27.

(51) م ن 33.

(52) م ن 4. وقد عدّد أغاليط القدامى في المعاني. ص ص 10-15. فمن أغاليط الشعراء ما خطّاه به الأصمعي

سلمة بن الخرشب الفطقاني (جاهلي): [الواقر]

إِذَا كَانَ الْحَزَامُ لِقَصْرِئِهَا أَمَامَا حَيْثُ يَمْتَسِكُ الْبَرِيمُ

قال الأصمعي: «أخطأ في الوصف لأنّ خير جري الإناث الخضوع. وإنما يختار الإشراف في جري الذكور.

فإذا اختضعت تقدم الحزام» الوساطة 11.

وممّا عدّد من الأخطاء قول أبي ذؤيب: [الطويل]

فَجَاءَ بِهَا مَا شئتُ فِي لَطْمِيَةِ يَدُورُ الْفَرَاتُ حَوْلَهَا وَيَمُوجُ

قال الأصمعي: «الفرات هو العذب. والدر لا يوجد إلّا في الملح». م ن 13-14.

(53) م م 4.

ذلك «لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة متفية. لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم. ونفى الظنة عنهم»⁽⁵⁴⁾ حتى أن الأصمعي رأى أن الكميت لا يحتاج بشعره لأنه من العجم ولو كان قديما. ولحن ذا الرمة، على أن النقاد انقادوا إلى التمثل في تخريج أخطاء الشعراء. بل إنهم يغيرون الرواية متى ضاقت بهم الحجة. وقد أرخ القاضي الجرجاني لمرحلة كانت العرب فيها تجري في مخاطباتها على جمال المنطق حيث «كان الشعر أحد أقسام منطقها»⁽⁵⁵⁾ ويميز بين مسلكين متزامنين: شعر يرق وشعر يصلب ولفظ يسهل ولفظ يتوعر. يقول «ومن شأن البدواة أن تحدث بعض ذلك»⁽⁵⁶⁾.

ويرد النقاد اللاشعرية إلى انقطاع الطبع وظهور الصناعة والتكلف. فـ «الأعرابي لا يقول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره ولا يستقي إلا من قلبه. أما المتأخر الذي يطبع على قوالب ويحذو على أمثلة ويتعلم الشعر تعلما ويأخذه تلقنا»⁽⁵⁷⁾ فهو يتخير أجود كلام القدماء ويخرج من «سهل التأليف» إلى «سوء التكلف وشدة التعمل»⁽⁵⁸⁾.

وإن مشكل المحدثين يتمثل في أن الشعر لم يعد قريبا من الحياة. وإنما صار صناعة. تكتسب بالمران والدربة. فالشاعر القديم - في اعتبار النقاد - شعره عمل الخاطر. وهو يقتطعه من قلبه. وأما المولد فهو يصوغ على قوالب ويتبع أمثلة سابقة عليه. ويصنع شعره بما تعلمه من شعر القدماء. فيأتي هذا الشعر متكلفا معقدا التأليف. والنقاد يرون عصر الطبع قد انتهى وذهب بالشعر. فمن ذلك تخطئة الأمدي لقول أبي تمام: [الطويل]

تَحَمَّلْتُ مَا لَوْ حَمَلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دَهْرًا أَيَّ عِبَايَةٍ أَثْقَلُ⁽⁵⁹⁾

يقول الأمدي «جعل للدهر عقلا وجعله مفكرا في أي العبين أثقل. وما معنى أبعد من الصواب من هذه الاستعارة. وكان الأشبه والأليق بهذا المعنى لما قال:

(54) م س. ص ن.

(55) م ن 17. والمنطق بمعنى النطق للعبارة عن الكلام.

(56) م ن 18.

(57) م ن. ص ن.

(58) م ن. ص ن.

(59) د 3: 74: 10.

«تَحَمَّلْتُ مَا لَوْ حُمِّلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ» أن يقول : لتضعضع أو لانهد أو لأمن الناس صروفه ونوازله ونحو هذا مما يعتمده أهل المعاني في البلاغة والإفراط.⁽⁶⁰⁾ وتناول الآمدي قول أبي تمام : [الكامل]

لَأَسْقِيَنَّ مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَّبْتُ مَاءَ بَكَائِي⁽⁶¹⁾

يقول : لا تلمني فإنني عاشق قد ألقت البكاء واستعذبت به. فلا أقلع عنه للومك إياي. والعرب يقحمون اللفظ على اللفظ إذا كان من سببه. وفي قولهم ماء الصبابة هناك ماء على الحقيقة هو الدَّمْع. فقد حملوا السَّيْلَانِ على السَّيْلَانِ. ولقد جعل للملام ماء وإن لم يكن له ماء على الحقيقة. فدلماً كان مجرى العادة أن يقول القائل : أغلظت لفلان القول. وجرعت منه كأساً مرة. وسقيته منه أمراً من العلقم. وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة جعل له ماء على الاستعارة. ومثل هذا كثير موجود.⁽⁶²⁾ وإن المجازات الجديدة عليها أن تجد سنداً في المجازات الجارية المشهورة. وأبو تمام وإن وفق في هذا المجاز فإنه - في نظر النقاد - قد وجد استعارات بعيدة متفرقة في أشعار الأقدمين. فاحتذاها. ونزع إلى الإغراب والإبداع واستغنى عنها وجمعها في القصيدة الواحدة. فخرج إلى الإحالة. فالاستعارة في نظرهم لها حد تصلح فيه، وإذا جاوزته فسدت.

وبناء على ذلك ردُّ النقاد الإفراط إلى الإحالة. يقول الآمدي عن المحال : «كان أهل الإغراب وأصحاب البديع من المحدثين قد لهجوا به واستحسنوه وتنافسوا فيه وبارى بعضهم بعضاً به.»⁽⁶³⁾ ويورد الآمدي قولاً لدعبل عن أبي تمام يرى فيه أن «ثلث شعره محال»⁽⁶⁴⁾ وقولين لابن الأعرابي هما : «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل.»⁽⁶⁵⁾ و«أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال.»⁽⁶⁶⁾

(60) م 230.

(61) د 1 : 66 : 2.

(62) م 244.

(63) م 424.

(64) م 21.

(65) م ن. ص ن.

(66) م ن. ص ن وبالعبرة نفسها، م ن 125.

لقد أشكلت معاني أبي تمام وصوره البلاغية على النقاد الذين يمكن رسم تصوّرهم لوجود المعنى وبنائه على النحو التالي:

معنى مألوف ← معنى مبتدع
↓
إفراط ← إحالة.

وأهل المعاني وصفهم البحتري بكونهم «**طَلَبُوا الْبَرَاةَ بِالْكَلامِ الْمُقْفَلِ**»⁽⁶⁷⁾

إن الكلام المقفل اسم آخر للمحال. فهم يتعمّلون للغريب ويطلبونه. والنقاد يتصوّرّون للمعنى حدوداً ووجهات لرسمه. لذلك يقولون «**أحال المعنى عن جهته**»⁽⁶⁸⁾ و«**أبو تمام يريد البديع. فيخرج إلى المحال**»⁽⁶⁹⁾

وقد عدّ النقاد عيوب المعاني عند أبي تمام. ولخصها الأمدى لبيّن إسرافه في طلب الطباق والجناس والاستعارات البعيدة «**حتى صار كثير ممّا أتى به من المعاني لا يُعرف ولا يُعلم غرضه فيها إلاّ مع الكد والفكر وطول التأمّل. ومنه ما لا يُعرف معناه إلاّ بالظنّ والحدس. ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرهما مكارهة وتناول ما يسمح به خاطره، وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود، وأورد من الاستعارات ما قرب في حسن ولم يفحش واقتصر على ما كان محذوفاً حذو الشعراء المحسنين ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب ماءه ورونقه [...]** لظننته كان يتقدّم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخّرين»⁽⁷⁰⁾

إنّ اللاشعرية - في اعتبار النقاد - نشأت عن ضياع مقاصد القول ولجوء الشاعر إلى ما لا يُنال بالفكر ولا وجه لتأويله وفهمه إلاّ بكدّ الرويّة وإتاعب الخاطر لما فيه من إكراه للمعاني وإيغال فيها.

(67) م س 49.

(68) م ن 191.

(69) م ن 21 و 125.

(70) م ن 125.

ويردّ الأمدي ذلك إلى شراهة أبي تمام وطلب بعيد المعاني. يقول: «لكنه شره في إيراد كلّ ما جاش به خاطره ولجلجه فكره»⁽⁷¹⁾ لذلك نعوا عليه الاستعارات البعيدة ممّا حمل الأمدي على أن يفرّق في المعاني بين «العين النادر»⁽⁷²⁾ و«الردّل الساقط»⁽⁷³⁾ حتّى أن النقاد «تأوّلوا له التأويل البعيد»⁽⁷⁴⁾ وأبو تمام -عند النقاد- زال عن النهج المعروف والسّنن المألوف»⁽⁷⁵⁾ فهو قد «استكره الألفاظ والمعاني. ففسد شعره وذهبت طلاوته ونشف ماؤه»⁽⁷⁶⁾ فمعاني أبي تمام تحتاج إلى الاستنباط والاستخراج. والنقاد يعيرون عليه «غموض المعاني ودقّتها»⁽⁷⁷⁾ وينعتون البحري بـ«صحّة العبارة وقرب المأني وانكشاف المعاني»⁽⁷⁸⁾.

وإنّ النقاد كانوا يقرؤون المجاسن والبدائع والاختراعات استناداً إلى تصوّرين متناقضين لفهم الشعر بناء على منطقيين في الرؤية والاستدلال: فالبحتري «أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف»⁽⁷⁹⁾ وأبو تمام «صاحب صناعة، شديد التكلّف، مستكره الألفاظ والمعاني. وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة»⁽⁸⁰⁾ وأما في مستوى تصوّر العملية الشعرية فإننا نجد أزواجاً متقابلة: الطبع/الصناعة وعمود الشعر/توليد المعنى وقرب المأني/الاستعارات البعيدة وصحّة السبك/التكلّف ووضوح المقاصد/غموض المعاني حتّى أن البحتري نُسب إليه أنّه قال عن أبي تمام: «هو أغوص على المعاني. وأنا أقوم بعمود الشعر»⁽⁸¹⁾ وإنّ البحتري - إذا صحّت نسبة القول إليه - يدرك معنى الغوص على المعنى ويعرف معنى القيام بالعمود. وحتّى إذا لم تصحّ نسبة القول إليه فإنّ النقاد يفكرون في مناطق نظرية محفوفة بمزالق

(71) م.ن.ص.ن.

(72) م.ن.ص.ن.

(73) م.ن.ص.ن.

(74) م.ن.ص.ن.

(75) م.ن.17.

(76) م.ن.20.

(77) م.ن.10.

(78) م.ن.ص.ن.

(79) م.ن.11.

(80) م.ن.ص.ن.

(81) م.ن.15.

اعتبارية كثيرة. ففي أي حد يقف البديع ليبدأ المحال ؟ وما هي الشروط والخصائص التي إذا توفرت في كلام حكمنا عليه بالإحالة ؟ يبدو أن في هذا المبحث نكتا ودقائق على دارس الشعر أن يلمّ بها. فللمعنى مراتب أدناها وضوح المقصد فالإفراط فالمبالغة فالإيغال فالغموض فالإحالة. ومن الكلام ما يقع في دائرة البيان. ومنه ما يقع في فضاء الإحالة. والإحالة نفسها منها ما هو ممكن التحصيل بضروب التأويلات. ومنها ما لا يدرك له معنى.

وهكذا بنى النقاد تصوّرهم للجمال انطلاقاً من الأجمال في توجه معياري لا يرى الحسن إلا في ما هو مألوف وصحيح الإعراب. لكنّ الشعراء أوغلوا وأفرطوا فأصابوا وأخطؤوا. وقد رأينا بهذا المبحث أن نقارب الشعرية في تجربة المحدثين بالاشتغال على اللاشعرية.

مولد البديع في البلاغة العربية

انقطاع الطراز واستحكام الصنعة والتحوّلات الشكليّة والبلاغيّة في القصيدة العربيّة وبناء مستويات مخاطبة جديدة وتغيّر منطق إنتاج المعنى والصورة ومغالبة السنن بالاختراع والابتداع.

يتعلّق مسعانا في هذا السياق بالتأريخ لنهاية الطبع في شعريّة العرب وظهور الأشكال الأولى للبديع ومظاهر انقطاع الطراز واستحكام الصنعة. فلقد صار الشعر ضربا من توليد المعنى وتدبر الأشكال لصياغته والفوز بصور مبتكرة لرسمه.

وإنّا ننطلق في هذا التأريخ للتحوّلات الشكليّة العامّة في القصيدة العربيّة من جملة من الأقوال وردت ماثورة في كتب النقد كُتُبُ - متى جمعناها واستقرأنا السياق الذي يؤلّف بينها - انتباهها مبكّرا إلى خصائص جديدة بدأت تؤسّس القول الشعريّ. من ذلك أنّ الجاحظ يذكر أنّه «لم يكن في المولدين أصوب بديعا من يشار وابن هرمة»⁽¹⁾ على أنّ الجاحظ يرجع مولد البديع في شعر العرب إلى أنّ «البديع أمر خاصّ بالعرب، مقصور عليهم. ومن أجله فاقت لفتهم كلّ لغة وأريت على كلّ لسان»⁽²⁾ بل إنّ كتابا يحمل عنوان «البديع» - اشتهر عندنا إسمه. وغاب عنّا فحواء - يقدم سياقاً دقيقاً لولادة البديع. فهو يردّه إلى القرآن والحديث والمأثور وأقوال الشعراء المتقدمين وبعدّ بشارا ومسلما وأبا نواس لم يسبقوا إلى هذا الفنّ. «ولكنّه كثير في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتّى سُمّي بهذا الإسم. ثمّ إنّ حبيب بن أوس، أبا تمام شغف به حتّى غلب عليه. وفرّع فيه. وأكثر منه»⁽³⁾

(1) البيان والتبيين 51:1.

(2) م ن 55:4.

(3) البديع 82. وانظر يسيرة يحيى المصري، بنية القصيدة في شعرايين تمام، مصر، الهيئة العامّة للكتاب، 1997، ص 82.

وإنّ هذا الجنس من تعقّب نشأة فنّ البديع يخفي موقفاً يعسر ضبط العوامل المتحكّمة في إنتاجه. فابن المعتزّ من أكثر الشعراء انتصاراً للبديع واقتداراً على توليد صوره. فما الذي دعاه إلى جعل البديع ظاهرة قديمة لم يبتدعها المحدثون؟ هل إنّ بديع امرؤ القيس مثل بديع أبي تمام من حيث تشكيل المعنى وأصول بنائه والمرجعيات المتحكّمة في خصائص التصوير وبناء الرّموز والإيحاء؟

إنّ ابن المعتزّ ينزع عن المحدثين فضل توليد المعنى، أي مزيّة الاختراع والابتداع على أصول تصويريّة مختلفة عن شعريّة القدم. فهو يرسّخ المنوال ويحكم على التجارب المحدثّة بأن تظلّ مشدودة إلى رسم ثابت تتوّع عليه. لكنّها لا تتكره. ولا تخرج عنه ولا عليه.

وإنّ هذا التّصوّر الذي أشاعه ابن المعتزّ يجعل السّنة الشعريّة حاضرة في أشعار المولّدين ويجعل أيضاً من عمود الشّعر أصلاً تصويريّاً ومعنويّاً يكسب القصيدة شكلها ومعناها. ويحملنا على التّفكير المضني والجهد الصّبور والتّدبّر الطّويل الشّاقّ لإمكانيّة اعتبار الشّعر المولّد قد ثار على القصيدة العربيّة القديمة وتمردّ على معانيها وأشكالها وبنى على طراز جديد وأحدث انكساراً وقطيعة. فلقد ظلّ كلاماً موزوناً مقفّياً. لكنّه بلاغة جديدة وتخييل مختلف ومعانٍ مبتكرة مستحدثة لأنّ القول بأنّ المحدثين أكثروا فيما أقلّ فيه القدماء يعني أنّهم ينجزون شعراً تماثل البنية والمعنى والصّورة مع شعر القدماء وأنّهم لم يخرجوا عمّا كتب الأسلاف وأنشدوا. وهذا الموقف يردّ كلّ الإنتاج الشعريّ إلى طريقة القدامى ومذهبهم في القول. ثمّ إنّ ابن المعتزّ يذكر تأخّر ظهور إسم البديع. وأمّا البديع من حيث هو محمول بلاغيّ وجماليّ وشعريّ فإنّه مائل في الشّعر القديم. وهو لم يكلف نفسه جهداً - وريّماً لم يقم في نفسه أصلاً، أو ربّما كذلك قصد أن يقلّل من شأن الأحداث وتعمّد الحطّ من عملهم - ليتساءل عن بديع الأوائل وبديع المتأخّرين؛ هل هما في رتبة واحدة ومن الجنس نفسه أم إنّ الأصول المتحكّمة في إنتاج هذا غير الأصول المتحكّمة في إنتاج ذاك؟

يتعلّق الأمر بالبلاغة وبالممكن التّصويريّ والمعنويّ الذي هو بحوزة هذه البلاغة وبما أنجز فيها وبما تحتمله؛ أي بغناها الرّمزيّ والخلافيّ وقدرتها وقدرتها أهلها على إنطاقها وبناء مستويات مخاطبة جديدة؛ قدرتها من حيث هي لغة تؤلّف المعنى أشكالاً أشكالاً. وتصرّفه على الصّور والأساليب. وتتقبّل أن تتغيّر مواقع إنتاج الصّور

والأخيلة. وقدرة الشاعر على أن يتمرد على البلاغة التي جعلته ممكنا وأن يحدث ضربا آخر من الانتظام وشكلا جديدا من العبارة.⁽⁴⁾

الشاعر المحدث في محنة على حدّ عبارة صارمة لابن طباطبا. فإذا جرى القدماء سقط في السرقة والاقتداء والقول المكرور وخرج بالعبارة عما يطلبه العصر من أسباب ليست هي أسباب البادية وخان ما يرى وما يرتسم فيه من ضروب الشّهوات والآراء. وإذا ما أراد أن يتحرّر ويولد أغرب وانتهى إلى الإحالة وتعقيد الكلام ونبوّ الدّوق عن هذه الأشكال غير المعهودة من العبارة الشعرية.

إنّها محنة السّبق. وخاصة إذا ما اكتسب السّابق صفة القداسة وصار مرجعا للحكم وعيارا للاختراع والكتابة. فالشاعر المحدث مهما تعلّق همنه بابتداع قول لم يسبق إليه يردّ قوله إلى طريقة سابقة عليه.

وعيلنا أن نفهم الأمر بتفكيك المستويات التي تكوّن الإشكالية والتي دفعت النقاد إلى هذا الموقف. فالشعراء يشتركون في اللغة من حيث هي ألفاظ ويشتركون في الشعر من حيث هو ميدان القول ومحلّ الابتداع والتّصوير والتّخييل وإمكانه الأقصى. والشاعر القديم - على ما وصلنا - كتب والنماذج قليلة. وأمّا الشاعر المحدث، فأنشده قبله آلاف القصائد التي قرأها وكونت ثقافته الشعرية. ومجال المبارزة الكبير هو الصورة، فمن يجود أكثر يكسب المزية والسبق. لكنّ المشكل ليس في التّفوق في التّجويد، وإنّما في وضع أصول للتّجويد لم تكن من قبل ماثلة في صور القدماء.

ولقد أهملنا طويلا هذه المعركة ممّا جعلنا لا نقدر على فهم ما آل إليه الخلاف، فضلا عن كوننا لم نكتب بعد تاريخنا الجمالي ولم نضع تصوّرا دقيقا للشعرية العربية وأطوارها. بل بقينا نتحرّك في مثل هذا الموقف الذي روجه ابن المعتز.

(4) ربّما نكون نحن بصدد دفع الإشكال إلى أقصى ما يحتمل من الفرضيات والتّصورات وحتى الشّكوك. لكن هل من سبيل آخر إلى هذه الإشكالية سوى تصريف هذا الكمّ الهائل من الحيرة ضدّ هذا الوضع الرّهيب من الغموض الذي يكتنف هذا المبحث؟ ربّما كان مسلكتنا لدفع الظّاهرة إلى مواقع أخرى التّهمة والافتراء والتّشكيك في هذا المنزع الخطر الذي ينتصر للقديم. ونحن - إذ نقبل على هذه النّصوص بهوم حديثة - نحاول أن نشدّ أنفسنا عن الانخراط في معركة قديمة. لكنّنا نجد خطاباتنا مهدّدة بأنّ تستحكم فيها هذه النّصوص وتوجّهها متى أعرضنا عن نقدها. وهكذا نقفل عن أصل المعركة وما يدبر فيها ويحاك من ضروب المراك التي تحدثها الخصومة رغم ادّعاءات الوساطة والموازنة والإنصاف...

فانجرت عنه مباحث مثل السرقة وانغلاق إمكان قول الشعر وابتكار المعاني واختراعها. فلقد أقرت العرب أنه «لم يعد للقول باب»⁽⁵⁾ وذكر أبو زيد القرشي أن الشعر «هتج بامروء القيس وختم بذى الرمة»⁽⁶⁾

وإن المعاني أتى عليها الشعراء الفحول. فصرّفوا فيها القول تصريفاً استنفذوا به الممكن التصويري ممّا يحملنا على تصوّر الشعريّة العربيّة قد نفذت أشكالها ومعانيها فلم يعد هناك مجال للابتكار وإحداث الأقوال وتوليد المعاني. فأفق القول قد انسدّ. والشعر قد انتهى. هل هذا الأمر دالّ على فقر هذه الشعريّة أم على كونها دارت معانيها على الألسن واعتورتها الطرائق والمذاهب. وأنت عليها القرائح. فأخذت منها ما هي عليه من ضروب الإمتاع. وانتهى الأمر ؟ ماذا بقي للقلوب العاشقة وللنفوس الوالهة وللعقول التي تشدّ بناء الأقاويل ؟ أتكفّ عن طلب الابتداء والاختراع وتذهب عن نشدان الشعر والجمال. وتقرأ ما ترك لها الأولون. وتقف عند ذي الرمة خاتم الشعراء ؟

علينا أن نبحث في تحفّظ النقاد إذ كثيراً ما نجد رجلاً في عدل القاضي الجرجاني وحرصه على وضع أحكام تتصف الفريقين المتخاصمين يقول «لقد زاد في هذا المعنى حتّى صار أولى به»⁽⁷⁾ أو في قوله: «لئن أخذه - كما يزعمون - فما عليه معتب لأنّ التعب في نقله لا ينقّص عن التعب في ابتدائه»⁽⁸⁾ ويعدّ ذلك «معنى مفرداً»⁽⁹⁾ ويورد قول البحري: [الطويل]

فَلَا تَذْكُرَا عَهْدَ التَّصَابِي. فَإِنَّهُ تَقْضَى. وَلَمْ نَشْعُرْ بِهِ ذَلِكَ الْعَصْرُ⁽¹⁰⁾

فنقله المتنبّي. فظهر كأنه ابتداء عنده. يقول: [الطويل]

ذَكَرْتُ بِهِ وَصْلاً كَانَ لَمْ أَقْرِ بِهِ وَعَيْشاً كَأَنِّي كُنْتُ أَقْطَعُهُ وَثَبّاً⁽¹¹⁾

(5) انظر الجمهرة 107.

(6) م. ن. ص. ن. وقد ذكر القرشي أن هذا الكلام رواه أبو عبيدة عن أبي عمرو بن الملاء.

(7) الوساطة في مواضع عديدة مثل 244 و 247 و 253.

(8) م ن 237.

(9) م ن 239.

(10) د 1 : 417 : 3.

(11) د 472 : 7 والوساطة 239.

وإن أهم نكتة في هذه القضية هي هل إن هذه الزيادة تمثل تطوراً كمياً في تركيبة معنى كأن نقول مثلاً هي كاليد وأن يأتي من يقول بتنا نعانق بدراً أو أن هذا التطور خرج بالزيادة من معنى إلى معنى وصار مرتباً بخلاف تلك الرتبة كما يقول عبد القاهر الجرجاني ؟ وهل كثر ذلك فغلب على شعر المحدثين حتى استحکمت الطرائق والمذاهب وتغير نظام القول وأصوله والقوانين المؤسّسة له ؟

يعلم الناس أن الأمر يتجاوز ابتكار المعاني وبناء الأخييل إلى النظم المعرفية والأسس الثقافية. فالسبب مسألة تتعلق برؤية حضارية خففت بالوساطات والموازنات من حدة الصراع حول المعنى وتشكيله بما هو خلاف يهز أركان المجتمع العربي الإسلامي الذي كلما همّ بالتهوؤ شدته نصوصه السابقة إلى ضرب من الأيوة المنكرة وأرغمته على الاعتراف بأن فكره أو نفسه أو قلبه لا تُصرف من النظر والشعر والعشق إلا ما ضبطه لها الأولون. وحرى بنا أن نعمن النظر. ونفصل القول تفصيلاً في هذه القضايا حتى نتبين ما كان يعمل في النفوس من معان وأشكال في ضرب عنيد من حياة المعنى في نفس المولّد وما كان عليه النقاد من سلطة تردّ جموح الكتابة إلى شكل من المماثلة والجريان على المذاهب القديمة.

وليس مقصدنا بوضع هذا الإشكال أن نجيب عن السؤال الأساسي المتعلق بالتفكير في حدوث انكسار وقطعية من جمالية القدم إلى شعرية التوليد. وإنما الشأن لدينا في تفحص الصيغ التي عالجوا بها الأمر ومعاودة تدبره على أرضية نقدية تسكنها نظريات ورؤى مختلفة وتسوسها اللسانيات والتداولية والتطورات الحاصلة في العلوم الإنسانية. إنه سؤال خطير حول شعريتنا وجماليّتنا وحول القدم والتوليد والحدادة؛ هذه الأزمنة المختلفة بمحمولاتها الثقافية والجمالية. فما هي البلاغة والمعاني التي بنت هذا الشعر القديم ؟ إننا نتدبر هذا السؤال عن وعي بانتمائنا إلى زمنية أخرى. فلقد تغير وضع السؤال ووضع السائل. فوضع السؤال لم يعد يحتمل أسباب المعركة ودواعيها العقائدية. وصار السائل محملاً بقضايا أخرى وبغايات تختلف عن المواضع التي تحرك منها الأمدي والقاضي الجرجاني وابن طباطبا .^١

وإن الشعر كان يستلّف إمكانات النظر فيه من خارجه؛ إنه لم يتحوّل إلى درس معمّق يضطلع بتأويل التغيرات العميقة التي مست السياق الروحي والمعرفي. فكان النقاد لا يصدرون عن مكابدة عميقة لمشكل الشعر. وإنما هم لم يجعلوا من الشعر

مدخلا لإعادة النظر في مسألة الخلق نفسها باعتبارها فعلا خارقا وطريفا ونادرا وعملا مضنيا ودليلا على تأهب حضارة للتشريع لحياتها بما تحمله من قوى يتفطن إليها الشعراء أولا. لقد غمرتهم الأحكام العامة. وإن مقام المشرع منع من رؤية المعاناة في أشكالها الأولى. فساعة كان الشعراء يتجرعون عصرهم، كان النقاد يهذبون المفاهيم في فضاء آخر. وعوض بلورة تصور دقيق عن تاريخ الشعري كانوا يسعون إلى تأكيد منزع عام ينتصر للقدم انتصارا لا يفيد تاريخ الشعر بقدرما يخدم نزعات أخرى مفارقة له.

وإن الشعراء كانوا يشقون من أكبادهم معنى وجودهم. لكن النقاد أسقطوا الحاجة الأكيدة إلى تدبر هذا المجال. وما يميزنا اليوم عن النظر النقدي القديم هو أننا في حل من أية خدمة سوى ما يتوهمه بعضنا من مزاعم «الموضوعية». إننا بمجرد أن نشرع في التفكير نتورط في حاجة ما. فالحضارة العربية الإسلامية في عصر التوليد فقدت شطرا حاسما من وجودها القديم. لكن النقاد يستسهلون ركوب الطرق المطروقة لمعرفتهم بها. إنهم كانوا يحاكمون الجودة بما استقر لديهم من أحكام قديمة. ووجه الخطر في ذلك أنه يمنع من فهم الشعر باعتباره عملية استكشاف عبر الأخيلة والرموز والصور لما لم يحدث بعد. فالنقد اليوم عليه أن يعيد وضع القضايا في سياقاتها الأصلية واختراع مقام الصراع بصورة تخول لنا أن نظفر بتصور عن تاريخ الشعري العربية؛ علينا أن تنهض بأعباء هذا التاريخ الشعري برسم حدوده الجمالية لا باعتبار عدد السنين وأسبقيّة الإنسان في الوجود. وإنما من حيث صراع الأشكال وكيفيات ظهور المعنى.

وإننا نتدبر الصيغ الجديدة بنظر أكثر عمقا في بناء الإشكال بعد أن قطعنا شوطا مهما لنقل هذا الإشكال من فضاء الملة إلى سياقه التاريخي. فقد كان النقاد على بينة من أمرين. أولهما أن التشريع لا يمكن أن يحدث إلا إذا استقرت المعاني ومائل القرن الثاني القرن الأول حتى يبقى الفقه ممكنا وتستمر مؤسسات المدينة في سياسة الناس. ألم يتقطن رجل عني بالدولة والسياسة والأحكام والقوانين؛ أبو الحسن الماوردي (364 هـ - 450 هـ = 974 م - 1058 م) إلى أن ابتكار المعاني خطر. وثانيهما أن الشعر دولة سيميولوجية أخرى لها صورتها للوجود وللمعنى ولصرعات الحضارة. ونحن اليوم أيضا على بينة من أمرين. أولهما أن النقاد انقادوا إلى شرط حفظ الملة أكثر من تعقب تطور الشعر والشاعر ومقامات هذا التطور وأشكاله

وأسبابه. وثانيهما أنّ الشعر - زغم سلطة النقاد - كان واسع الانتشار شديد الأثر؛ قاوموه. لكنهم لم يمنعوا المعاني من أن تظهر لأنهم كانوا ينظرون في الأمر بعد حدوثه؛ بمعنى بعد أن تعمل الرموز عملها. فقد ذهبت الرموز إلى الحد الأقصى في معارضة المؤسس لأنها خفية وسريعة الانتشار ومتحررة من الأسس.

وإنّا لا نعوّل على النقاد ليفهمونا الشعر. لذلك عدنا إلى النصوص كما يعود المرتاب في أمر. لا سبيل لنا إلا الرّية في ما انتهوا إليه. فالخطاب النقديّ العربيّ سلك طريقا وعرا. علينا أن نكفّ عن تصديقه. لذلك اشتغلنا اشتغالا مضمنا على نصوص صعبة المراس غرابة لفظ وتعدّد معنى وعسر استخراج صورة.

وإنّ تاريخ الشعر يتطلّب منا تأويل القدم بوصفه نسقا والاشتغال على نصوصه سواء استمرت في نصوص المولدين أو اقتصرت على عصرها والنظر في المولّد كيف انفرسيت له نباتات غريبة في شعرية القدم وتطوّرت بعد ذلك وتزايدت وتكاثفت؛ وإنّ إلغاء اعتبار الزمن في تأوّل الشعر مسألة تجد حدّتها والتحدّي القائم من أجلها في ما نريد من المبحث دون أن نلغي معنى الزمنية في اعتبار الشعر. ولنفتح في عمل هذا طموحه الأقصى، علينا أن نووّل مشاغل عصر كامل في تصوّره للجزء والعقاب والعدل والحقّ ومعنى الإنسان. وفي هذا السياق الغنيّ يطرح علينا من جهة ما التفكير في معنى القدم وفي معنى التوليد وطرقهما المختلفة في تأوّل التاريخ والإنسان.

ولما انتصر النقاد للقدم واعتقدوا أنّ الشعراء سبقوا إلى المعاني وأتوا عليها وتداولوها بضروب البلاغات عدّوا المتأخّرين عالة عليهم. وغالوا حتّى اعتبروا معانيهم سرقة وإغارة. وتلطّفوا. فجعلوها أخذا واقتداء. ومن شأن المسروق أن يكون ثميناً. ومن شأن السارق أن يكون مفتقرا إلى غيره طامعا في ما عنده سالباً له ما يمتلكه. فالمحدثون لا يملكون معنى. وليس لهم صور له. هكذا اعتقد النقاد حتّى صار باب السرقة من أهمّ أبواب كتب البلاغة والنقد. يؤكّد به النقاد فضل السبق ومزية التّقدم.

وأخبرنا أن نشرع في تدبّر هذه المسألة من ناقد اشتهر بتعقّب ما يثيره هذا المبحث. ففي تعريفه للسرقة يقول: «والسرقة - أيّك الله - داء قديم وعيب عتيق. وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمدّ من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه

كالتوارد [...] ثمّ تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب. وتكلفوا جبراً ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال والتصريح في أخرى والاحتجاج والتعليل. فصار أحدهم، إذا أخذ معنى، أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله»⁽¹²⁾.

ولم يقصر القاضي الجرجاني السرقة على المحدثين. فالشعراء يأخذون المعاني عن بعضهم. فهم يشتركون في اللفظ والمعنى ويلتقون في الخاطر والقريحة. ففي الأصل على الشاعر أن يقع خاطره وقريحته ولفظه ومعناه في ما أتى عليه غيره وأن ينفرد ويختصّ بطريقة ومذهب في آن معا. فيأتي بعض شعره خالصاً من أثر غيره ويأتي بعضه الآخر قريباً من معاني الشعراء ملتبساً بها واقعاً في طرائقها. فالقاضي الجرجاني لا ينقد هذه المظاهر الطفيفة في تقارب المعاني. وإنما يعنيه أنها استفحلت مع المولدين الذين تقننوا في إخفائها وقلبها وترتيبها وزادوا فيها وأكّدوا وعرضوا بها وصرّحوا.

وإنّ هذه الطرائق في تضرّيف المعنى - في نظره - توليد لها على أن عبارة توليد نفسها محمّلة بمعنى السبق ولا تخلو من إيحاء بالسرقة. فولّد معناها جعل المعاني كأنها أولاد معان أخرى قديمة، بينما الإحداث هو الفعل الذي يقطع مع المعاني السابقة ويستقي المعنى من الحياة وتكالييفها واللغة وتصارييفها. ويحتذي الواقع ولا يحتذي المثال، على أن هذا التعريف يثير قضايا نظرية ومنهجية خطيرة. فإين توجد المعاني؟ وهل هي ملك القائل حقاً؟ وكيف نفسّر نسبة المعاني إلى القدماء وادّعاء أنهم استفادوها، مع أنهم ينظرون للمعنى على أنه لا متناه ولا يمكن حصره ولا استفادته؟ ثمّ هل أن هذه الأشكال من التصرف في تركيب المعنى من «إخفاء» و«نقل» و«قلب» و«تغيير منهاج» و«ترتيب» و«زيادة» و«تأكيد» و«تعريض» وغيرها لا تغيّر من ملكية المعنى؟ أليس الشعراء القدماء قد امتلكوا المعاني بما أحدثوه فيها من ضروب الإسناد والتعليق والنظم والمجاز فصارت كأنها لهم حتى إذا ما أجازها غيرهم قلت إنّ أخذ معنى فلان؟ فالمحدثون أخذوا المعاني وفكّوها عن نظمها وتأليفها وأشكال التصوير فيها فارتدت مادة تُقدّ على أنحاء أخرى من التصارييف. فما الذي يمنع من نسبتها إليهم؟

إنَّ الباحث ليحتار كيف أنَّ القاضي الجرجاني يعدُّ الأخذ بمنزلة الاختراع والابتداء، لا في مستوى إنشاء المجازات. وإنما في مستوى القدرة على إنجاز أشكال تصويرية جديدة. ثمَّ ينكر نسبة المعاني إلى المحدثين. فالقاضي الجرجاني يرى المعنى واحدا بينما تتعدَّد الصُّور والأشكال والأساليب. وهو يرجع السرقة إلى «اختلاف صور الأمثلة على المعنى الواحد»⁽¹³⁾

ويضع القاضي الجرجاني سياقاً دقيقاً للتحوُّلات العميقة في بنية المعنى. فيؤرِّخ لمرحلتين :

أ - مرحلة عربية حيث «العرب عرب والدَّار خالصة لهم. والحضر بعيد منهم. وأسباب الفساد منقطعة عنهم»⁽¹⁴⁾

ب - مرحلة دأخلت فيها العجمة الفصاحة إذ «اللغة فاسدة واللسان مدخول والأمم مُدْبِرٌ. وأكثر العرب مستعجم»⁽¹⁵⁾

ويحاول القاضي الجرجاني أن يجد عذرا لأهل عصره. يقول: «إنَّ من تقدَّمنا قد استغزى المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها. وإنما يحصل على بقايا، إمَّا أن تكون تركب غلبة عنها واستهانة أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها. ومتى أجهد أحدا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنُّه غريباً مبتدئاً. ونظَّم بيت يحسبه فرداً. مخترعاً ثمَّ تصفَّح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثلاً يفضُّ من حسنه. ولهذا السبب أحظرت على نفسي ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة. وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر (204 هـ - 280 هـ = 819 م - 893 م) في محاجة البحري لما ادَّعى عليه السرقة في قوله: [البيسط]

وَالشَّعْرُ ظَهَرَ طَرِيقَ أَنْتَ رَاكِبُهُ فَمِنْهُ مُنْشَعِبٌ أَوْ غَيْرُ مُنْشَعِبٍ
وَرُبَّمَا ضَمَّ بَيْنَ الرُّكْبِ مَتَهَجُهُ وَالصَّقَّ الطُّبُّبُ الْعَالِي عَلَى الطُّبِّ⁽¹⁶⁾

يندرج هذا النَّصُّ في إطار تصوُّر للمعنى يعتقد فيه العرب أنَّه موجود في شكل محتمل غير محدَّد. لكنَّه محدود من الأشكال والصيغ والتراكيب والمجازات. ولا

(13) م من 220-221.

(14) م ن 162

(15) م ن. ص ن.

(16) م ن 215.

يتصورون المعنى ناشئاً إلا وهو جاهز مسبقاً حتى أن الشاعر يعتقد أنه اخترع. فإذا به يقع على ما يشبه قوله. وينفي القاضي الجرجاني في هذا السياق القصد إلى السرقة. لكنه لا ينفي التماثلات والمشابهات القائمة بين المعاني. ويرى أنه يعسر القول بالمعنى المنفرد والبيت المبتدع وعدم السبق لأننا لم نُحِطْ بما قال الأوائل والأواخر. فالبحتري «أسقط خمسمائة شاعر في عصره»⁽¹⁷⁾.

وقد كان الشعراء يتهم بعضهم بعضاً بالسرقة. ويتفاخرون بإحداث المعاني. وهذا وجه مهم رغم ما يداخله من قبح أخلاقي. فإن يصير الشاعر مطالباً بأن يخترع ولا يقتدي فذاك ما يدفع إلى تطور الشعر وظهور خصائص جمالية مبتدعة فيه.

يشارك الشعراء في اللسان. واللسان معان يتداولونها في أشعارهم وتتعدد صورها وأشكالها. وكثيراً ما تجد المعاني نفسها في قصائدهم. وقد يتصرفون فيها أشكالاً من التصرف فتأتي مخترعة أو بديعة أو بعيدة أو غريبة أو مألوفة.

ويرى القاضي الجرجاني أن النقاد كثيراً ما حصلوا على ظاهر السرقة ووقفوا عند أوائلها وقتلوا كشفوا عن مشكلها. فقد تكونت مواقع مشابهة تحاهاها الشعراء.

و تثير السرقة إشكاليات كبيرة وإن: موضوع السرقة هو ملتقى نزاعات وخلافيات. ولم يكن النقاد يعينهم ضبط الشاعر متلبساً بالمعنى أو بالصورة التي سلب. وإنما السرقة عندهم حجة من حجج منطق يرى أن القدامى حازوا المعاني والمولدين سرقوا وادّعوا الملكية. فإن يكونوا قد سرقوا فذلك يعني أن الملكية الأصلية هي للقدامى. فمن شأن المسروق أن يكون نقيساً. ومن شأن السارق أن يكون مفتقراً إليه. إنها محنة شعرية أتى فيها الشعراء على المعاني وبنوا كثيراً من أشكالها ومحنة لفة صرف الشعراء صيغها وذهبوا في أفانيتها مذاهب. إن السرقة باب من أبواب الانتصار للقدم.

وقد اجتهدنا في وضع جدول حرصنا على أن يكون دقيقاً لحياة المعنى وأشكال بناء الشعراء له.

(17) م 220. وانظر توفيق الزبيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، تونس: دار

قرطاج، ط 1/ 1998، ص 181 - 197. وراجع مبحث السرقة لدى محمد مصطفى

هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي؛ دراسة تحليلية مقارنة، بيروت: منشورات

<p>الاشتراك</p> <p>التداول</p> <p>الاشتھار</p> <p>الشّیوع</p> <p>التّقارب</p> <p>الانتشار (المعنى المبدول)</p>	<p>تماثل في المشابهة</p>
<p>الأخذ</p> <p>النقل</p> <p>الإحياء</p> <p>المعارضة</p> <p>الملاحظة</p> <p>التّنازع</p> <p>المنافسة</p> <p>الإخفاء</p> <p>النّسج</p> <p>القلب</p>	<p>تصرّف في الوجه</p>
<p>الشرح والتّفسير</p> <p>الإلھام</p> <p>التّأكيد</p> <p>التّكثير</p> <p>التّكرار</p> <p>الزّيادة</p>	<p>تصرّف في الكمّ</p>

الاختصار والإيجاز الاقتصار	
الاتباع الاحتذاء الاقتداء الاقتباس الاتفاق المماثلة التحويل	تصرف في الشكل
الإغارة الفصب الجور الاقتطاع المنافسة المعارضة (في بعض صورها) الاختلاس التحويل الاختصاص	تصرف في ملكية المعنى

1 تماثل في المشابهة:

يذهب القاضي الجرجاني إلى أن المشترك لا يجوز ادعاء السرقة فيه. فليس أحد أولى به لاشتهاره وعمومه. لكنه يرى المشارك محتذيا تابعا، رغم أن السابق لا

فضل له في امتلاك المعنى. وهو ليس مختصاً به لسبقه إليه وحوزه. ويرى أنه على الناقد معرفة «اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونُقل والكلمة التي يصح أن يقال فيها هي لفلان دون فلان»⁽¹⁸⁾.

فمن المشابهات «أمر متقررة في النفوس، متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم والشاعر والمفحم»⁽¹⁹⁾ مثل التشبيه بالشمس والبدر في الحسن وبالغيث والبحر في الجود وبالحجر والجمار في البلادة وبالسيف والنار في الشجاعة. فهذه المعاني متناقلة متداولة مبدولة. ولا تُعد مسروقة. ولا تُحسب مأخوذة. والمشارك من المعاني صنفان:

أ - مشترك عام الشركة ليس فيه انفراد واختصاص. فحسب الشمس والقمر ومضاء السيف «مركب في النفس»⁽²⁰⁾.

ب - معنى سبق إليه المتقدم ثم تدوول بعده. فكثرت استعماله. وانتهى إلى الاستفاضة على ألسن الشعراء. فأول من أخذ سرقة. ثم لما شاع وانتشر «حمى نفسه من السرقة»⁽²¹⁾ كتمثيل الطلل بالكتاب والمرأة بالفضال في الجيد والعينين والمهابة في الصفاء والحسن.

وإذا اشتهر المعنى وتدوول⁽²²⁾ خرج من باب المسروقات وصار عبارة شائعة مشتهرة، ذلك أن «السرقة يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك»⁽²³⁾ فالبحتري كان شعر أبي تمام «يطرق سمعه. فيلبس بخاطره. فيورده»⁽²⁴⁾ وإن السماع يحمل الكلام إلى الخاطر. فيلبس ما فيه بما يرد عليه. فيتشكّل معه ويخرج في عبارة قريبة مما ورد عليه. وأبو تمام قد اصطفى من اختياراته محاسن الأشعار فصهرها في

(18) م ص 183.

(19) م ن 183-184.

(20) م ن 185.

(21) م ن. ص ن.

(22) انظر عن المعنى المتداول: الوساطة 89 و119 و122 و300 و311 و318 و348 و378.

(23) م ن 50.

(24) م ن 51. ويقول في موضع آخر عن البحتري إنه «استعار بعض معاني أبي تمام لقرب البلدين وكثرة ما كان يطرق سمع البحتري من شعر أبي تمام. فيعلق شيئاً من معانيه معتمداً للأخذ أو غير معتمداً». م ن 53.

قصائده. والمعنى الذي «نطقوا به كثيرا»⁽²⁵⁾ يشتهر⁽²⁶⁾ ويصير متعارفا⁽²⁷⁾ ومبدولا⁽²⁸⁾ وشائعا. وإن ما شاع من المشابهة مثل تشبيه البليد بالحمار، فدأى ذهن يغيب عنه ذلك حتى يفتر فيه إلى الاعتماد على غيره والاستمداد ممن تقدم قبله. وإنما يصح في مثل هذا الأخذ إذا أضيفت إليه صنعة لفظ أو وصل بزيادة معنى.⁽²⁹⁾ فمن المعاني ما أكثر الناس فيها «وفعلت العرب ذلك في أشعارها»،⁽³⁰⁾ من نقل وإمام وأخذ وغيرها من آليات نقل المعنى.

وتتقارب المعاني كقول المتنبي: [الطويل]

فَمَا الْخَوْفُ إِلَّا مَا تَخَوَّفَهُ الْفَتَى وَمَا الْأَمْنُ إِلَّا مَا رَأَهُ الْفَتَى أَمَّنَا⁽³¹⁾
وهو قريب من قول لبید: [الرملي]

وَكَذِبِ النَّفْسِ إِذَا حَدَّثَهَا إِنَّ صِدْقَ النَّفْسِ يُزَيِّرُ بِالْأَمَلِ⁽³²⁾
هذان البيتان متقاربان في معنى أن للشئ صورة تستقر في النفس.

وقد يشتهر ضرب من المشابهة. فيتداوله الشعراء كأقوالهم في الدهر.⁽³³⁾ ومنه قول بكر بن النطاح (... - 192 هـ = ... - 808 م): [الكامل]

هَذَا أَبُو دُلْفٍ الَّذِي لِسُيُوفِهِ وَرِمَاحِهِ تَتَعَبَّدُ الْأَقْدَارُ
وقول علي بن جبلة (160 هـ - 213 هـ = 777 م - 828 م) ويروى لخلف بن مرزوق (لم أجد له ترجمة): [البيسط]

أَنْتَ الَّذِي تَنْزِلُ الْأَيَّامُ مَنْزِلَهَا وَتَنْقُلُ الدَّهْرَ مِنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ
ويقول أبو الطيب: [الكامل]

نَفَذَ الْقَضَاءُ بِمَا أَرَدَتْ كَأَنَّهُ لَكَ كُلَّمَا أَرْمَعْتَ أَمْرًا أَرْمَعَا⁽³⁴⁾

(25) م ص 117.

(26) م ن 119 و 318 و 369 و 390.

(27) م ن 122.

(28) م ن 119 و 384 و 391 و 395.

(29) م ن 348.

(30) م ن 275.

(31) د 460؛ 10.

(32) د 124؛ 22. وانظر الوساطة 397.

(33) راجع الشواهد في الوساطة 388.

(34) د 185؛ 28.

وقوله كذلك: [الكامل]

مَلِكٌ تَصَوَّرَ كَيْفَ شَاءَ كَأَنَّمَا يَجْرِي بِفَضْلِ قَضَائِهِ الْمَقْدُورُ⁽³⁵⁾
هذه الأبيات في معنى مقاومة الدهر والانتصار على القدر.

وهناك معان يردونها إلى السرقة. ثم لما تكثرت وشيع يخرجونها منها لانتشارها. فمن المعاني معان مبتذلة بين المتقدمين والمتأخرين. والمعنى يكون مشهورا مشتركا قائما في العادات. ثم يأخذه الشاعر. ويجري عليه أصناف البلاغات. فيجعله غريبا مبتكرا مبتدعا.

وإن السرقة باب من المشابهة في البناء والمعاني التي ينسخ بعضها بعضا. فالقاضي الجرجاني يستخرج صوراً من المتماثلات.⁽³⁶⁾ فقد ترددت في عبارته «ومثله كثير». ⁽³⁷⁾ ويمكن أن نتجاوز الألفاظ والمعاني إلى الأغراض والمقاصد. فهي متقاربة. ومن أعسر صورها: استخراجا قول لبيد: [الطويل]

وَمَا الْمَالُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدِيعَةٌ وَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الْوَدَائِعُ⁽³⁸⁾

وقول الأفوه الأودي: [الرملي]

إِنَّمَا نِعْمَةٌ قَوْمٍ مُتَعَةٍ وَحَيَاةُ الْمَرَّةِ ثَوْبٌ مُسْتَعَارٌ⁽³⁹⁾

ذكر لبيد المال والولد. وذكر الأفوه الأودي الحياة. وعند هذا هما وديعة. وعند الآخر هي عارية. وما الحياة سوى ثوب استعاروه. وعلى المستعير رد ما أخذ.

وإن للمعاني مواضع يردُّها الشعراء. فهي في الأصل ليست ملكاً لأحد. ثم تصوير بالابتداء مختصة بقاتل قد يكون ابتكر فيها. وقد لا تجد له فضلا غير أنه سبق إليها. فتحوّلت المعاني من خفائها إلى الاشتهار ومن ابتداء شاعر إلى الاشتراك.

(35) د 120: 33.

(36) م 363 و369 و390.

(37) م ن. ص ن.

(38) د 111: 8 والوساطة 201.

(39) د 73: 5 والوساطة 201.

2 تصرف في الوجه:

نريد بدرس تصرف الشاعر في المعاني النظر في طبقاتها ومراتبها وصورها وتطوراتها. فيمكن أن يحسن الشاعر في معنى يأخذه عن غيره فيصير له. وكثيرا ما يقول القاضي الجرجاني: «أخذه، فزاد فيه. وشبهه. فأحسن»⁽⁴⁰⁾

فالممتبي أخفى معنى لبيد. وأجاد. وأجمل القول.

يقول لبيد: [الخفيف]

أَنْتَ طَوْرًا أَمْرٌ مِنْ نَافِعِ السُّمِّ مِ، وَطَوْرًا أَحَلَى مِنَ السَّلْسَالِ⁽⁴¹⁾

ويقول الممتبي: [الكامل]

وَكَأَنَّهُ مَا لَا تَشَاءُ عُدَاتُهُ مَتَمَثَّلًا لَوْ قُوْدِهِ مَا شَاؤُوا⁽⁴²⁾

ومن خفايا الأخذ ما أخذه الممتبي عن زهير بن أبي سلمى إذ يقول: [الطويل]

تَرَاهُ، إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلًا كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ⁽⁴³⁾

ويقول الممتبي: [الكامل]

وَفَوَارِسُ يُحْيِي الْحِمَامَ نُفُوسَهَا فَكَأَنَّهُا لَيْسَتْ مِنَ الْحَيَوَانِ⁽⁴⁴⁾

جعل زهير ممدوحه يسر بالبذل حتى كأن هذا السرور سرور من يأخذ لا سرور من يعطي. والممتبي جعل الفوارس يسرعون إلى الموت حتى كأنه الحياة. «فالمعنيان واحد في التحصيل»⁽⁴⁵⁾ ولا يقتصر الأخذ على الشعر. وإنما يأخذون من القرآن⁽⁴⁶⁾ ومن حكم العرب.⁽⁴⁷⁾

(40) م ن 300.

(41) الواسطة 300 والبيت غير مثبت بالديوان.

(42) د 198: 29 والواسطة 301.

(43) د 92: 35 والمعلقات 152: 35 والواسطة 301.

(44) د 598: 33 والواسطة 301.

(45) الواسطة 331.

(46) م ن 347.

(47) م ن 387.

وإنَّ من يأخذ المعنى ويزيد عليه ويحسن فيه هو عندهم أولى به. ومن مسالك تحوّل المعنى الشديدة الخفاء النّقل؛ أي نقل المعنى من شكل تصويريّ إلى شكل آخر. فالنّقل يشتمل في المعاني على نحو تطويرها ويخفيها. ⁽⁴⁸⁾ فيصير النّقل «كالمعنى المنفرد». ⁽⁴⁹⁾ وقد تكون المشابهة خفية جداً كقول أبي تمام: [الكامل]

لَمَّا انْتَضَيْتُكَ لِلْخُطُوبِ كُفَيْتُهَا وَالسَّيْفُ لَا يَكْفِيكَ حَتَّى يَنْتَضَى ⁽⁵⁰⁾

ويقول المتنبي: [الطّويل]

وَمَا الصَّارِمُ الْهِنْدِيُّ إِلَّا كَغَيْرِهِ إِذَا لَمْ يُفَارِقْهُ النَّجَادُ وَغَمْدُهُ ⁽⁵¹⁾

فالنّقل خفيّ. وقد تشبّه الأمور. فيصير «المنقول إلى معنى آخر كالمفرد». ⁽⁵²⁾ وكان الشّاعر ابتداءً المعنى ابتداءً من بعد أن أخذه «ونقله. وزاد فيه. وغيره». ⁽⁵³⁾ فالشّاعر يلاحظ معنى. فيأتي عليه بضروب الصّور والمجازات حتّى يخرجها في هيئة أخرى بعيدة غريبة عن المصدر الذي أخذه منه. والنّاقل قد يقصر عن المعنى المأخوذ. فينكشف أمره. ويقع دون ما ابتغى. فلا مزية له. فاذا زاد في المعنى وأكّده، خرج به من ملكية غيره إلى الاختصاص به.

وقد نقل المتنبي قوله: [الطّويل]

وَكُنْتُ إِذَا يَمَمْتُ أَرْضًا بَعِيدَةً سَرَيْتُ، فَكُنْتُ السَّرَّ. وَاللَّيْلُ كَاتِمَةٌ ⁽⁵⁴⁾

من قول البحري: [الطّويل]

وَطَيْكَ سِرًّا لَوْ تَكَلَّفَ طَيْهَهُ دَجَى اللَّيْلِ عَنَّا لَمْ تَسْعَهُ ضَمَائِرُهُ ⁽⁵⁵⁾

(48) راجع من 222 وما بعدها و380-385 و399-410.

(49) من 223.

(50) د 3: 304؛ 11.

(51) د 647: 42. وانظر الوساطة 223.

(52) من 253.

(53) من 247.

(54) د 382: 36 والوساطة 399.

(55) د 433: 55 والوساطة 399.

ونقل المتبّي قول البحّري وقولا ليعض العرب إلى السيّف.

يقول البحّري: [الكامل]

سَلِبُوا. وَأَشْرَقَتِ الدِّمَاءُ عَلَيْهِمْ مُحَمَّرَةً. فَكَأَنَّهُمْ لَمْ يَسْلِبُوا⁽⁵⁶⁾

والقول المنسوب إلى العرب هو: [الطويل]

وَفَرَّقْتُ بَيْنَ ابْنِي هَشِيمٍ بِطَعْنَةٍ لَهَا عَائِدٌ يَكْسُو السَّلِيبَ إِزَارًا⁽⁵⁷⁾

فقال المتبّي: [الكامل]

يَيْسَ النَّجِيعُ عَلَيْهِ وَهُوَ مُجَرَّدٌ مِنْ غَمْدِهِ. وَكَأَنَّمَا هُوَ مُغَمَّدٌ⁽⁵⁸⁾

جعل الدّم وقد ييس على السيّف بمثابة الغمد له. وتناول المعنى. ونقله. فأخفاه، إذ النّقل تغيير لموقع المعنى من حيث تظّمه وغرضه.

ويذكر النّقّاد إحياء المعنى فمن أحيّا معنى، صار له ملكا؛ أي صار له به نفوذ على أصول القول.⁽⁵⁹⁾ ومن مسالك تحولات المعنى المعارضة في شكلها الظاهر من حيث هي بناء على منوال وفي شكلها الخفي من جهة كون كل قصيدة هي معارضة لأشكال وصور ومعان وإيقاعات سابقة عليها، إذ يمكننا أن نوسّع مفهوم المعارضة ليشمل كلّ القصائد لأنّها تعارض بُنى جاهزة وتريد أن تخرج عنها في آن معا. ومن مسالك المعنى الملاحظة التي قد تكون بعيدة. فقد لاحظ المتبّي قول البحّري: [البسيط]

تَعَنُّوْهُ وَزُرَّاءُ الْمَلِكِ خَاضِعَةٌ وَعَادَةُ السَّيْفِ أَنْ يَسْتَخْدِمَ الْقَلَمَ⁽⁶⁰⁾

فقال: [البسيط]

حَتَّى رَجَعْتُ وَأَقْلَامِي قَوَائِلُ لِي الْمَجْدُ لِلْسَّيْفِ. لَيْسَ الْمَجْدُ لِلْقَلَمِ
اكَتَبَ بِنَا أَبَدًا بَعْدَ الْكِتَابِ بِهِ فَإِنَّمَا نَحْنُ لِلْأَسْيَافِ كَالْخَدَمِ⁽⁶¹⁾

(56) د 1: 59: 33 والوساطة 256.

(57) الوساطة 256.

(58) د 78: 31 والوساطة 256.

(59) الوساطة 183.

(60) د 2: 407: 19.

(61) د 721: 23-24 والوساطة 233. وقد «لاحظ أبو تمام قول المتنّبي م ن 250 وأبو تمام، د 2: 261؛ 6 والمتنّبي

المبدى، د: 67: 41. وانظر الوساطة 183.

يمكن للشاعر أن يلاحظ معنى. فيعاود صياغته حتى يخرج به بديعا مخترعا. يقول القاضي الجرجاني عن البيت الذي لاحظته المتنبّي في شعر زهير⁽⁶²⁾ «لا أبعد أن يكون قد لاحظته. لكنه قد أبر به على كل مخترع وسابق ومنفرد».⁽⁶³⁾ فالشاعر قارئ للشعر تعلق بمخيلته صيغ وتقع في ذائقته أبيات يستملحها. فإذا أنشأ قاس عليها وبنى على منوالها.

والشعراء يخفون المعاني إذا ما أخذوها عن غيرهم. فقد أخذ أبو الطيّب بيتي قيس بن ذريح ودعبل وأخافهما. يقول قيس: [الطويل]

وَمَا كُنْتُ أَخْشَى أَنْ تَكُونَ مَنِيَّتِي بِكَفِّي إِلَّا أَنْ مَا حَانَ حَائِنُ⁽⁶⁴⁾

ويقول دعبل: [الكامل]

لَا تَأْخُذًا بِظِلَامَتِي أَحَدًا قَلْبِي وَطَرْفِي فِي دَمِي امْتَرَكَا⁽⁶⁵⁾

فأخفى المتنبّي المعنى في قوله: [الكامل]

وَأَنَا الَّذِي اجْتَلَبَ الْمَنِيَّةَ طَرْفَهُ فَمَنْ الْمَطْلَبُ وَالْقَتِيلُ الْقَاتِلُ⁽⁶⁶⁾

إن المعاني قابلة لأن يقع إخفاؤها في صياغات مختلفة تقوفا تدبرا وصياغة وتقننا في التصوير حتى أنها تكاد تتسخها وتتقضا وتقلب المعنى فيها. فدمن لطيف السرق ما جاء به [الشاعر] على وجه القلب وقصد به إلى النقص.⁽⁶⁷⁾ فالسرق قد يغمض حتى يخفى.⁽⁶⁸⁾ وما كان «أغمض مأخذا»⁽⁶⁹⁾ كان أبلغ. فالقلب يخفي المعنى،⁽⁷⁰⁾ بما هو تعبير للترتيب الذي كانت عليه المعاني.

(62) انظر عن اختراعات المتنبّي وبدائمه هذه الأطروحة، الباب الثاني، فصل ابتداء المعنى، ص 360-397.

(63) الوساطة 332.

(64) الدجوان، شرح عبدان زكي درويش، بيروت: عالم الكتب، ط 1/1996، ص 186: 8. وانظر الأدهلي 9: 185.

(65) الدجوان، تقديم وشرح ضياء الدين الأعلمي، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط 1/1992، ص 128: 16. وانظر

ابن عبد ربه، العقد الفرید، تحقيق عبد المجيد الترحيني، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1/1983، ج 4، ص 82.

(66) د 265: 3. وانظر الوساطة 278-279.

(67) الوساطة 226.

(68) م 208.

(69) م 203.

(70) م 285.

وإن تغيير الوجوه التي يجري عليها المعنى يجعل المعاني قابلة لضروب من التصوير وأشكال من البنى والصيغ الدالة على غنى المحتمل التصويري والرمزي الذي هو بحوزة اللسان العربي.

3 تصرف في الكم:

يجري الشعراء أشكالا من إعادة تشكيل المعنى حتى يجدوا مسالك جديدة لبناء العبارة الشعرية. ومن تقنيات صياغة المعنى التصرف في الكم بالزيادة والنقصان والإجمال والتفصيل والشرح والتفسير. فمن ذلك أنهم يعمدون إلى معنى مفصل فيلمنون به. ومن أمثلة الإلمام قول المتنبّي: [المتقارب]

قَتَلْتُ نَفْسَ الْعَدِيِّ بِالْحَدِيدِ دِ حَتَّى قَتَلْتُ بِهِنَّ الْحَدِيدَا⁽⁷¹⁾

فقد ألم في استعارة القتل للحديد بقول أبي تمام: [الطويل]

وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مُضْرَبُ سَيْفِهِ مِنْ الضَّرْبِ. وَأَعْلَتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السَّمَرُ⁽⁷²⁾

ومن أمثلة الإلمام قول البحتري: [الكامل]

فَتَرَى الْأَعَادِي مَا لَهُمْ شُغْلٌ إِلَّا تَوَهُّمَ مَوْقِعِ يَقْعُهُ⁽⁷³⁾

ألم فيه بقول عروة بن الورد: [الطويل]

مُطِلًّا عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ بِسَاحَاتِهِمْ زَجَرَ الْمَنِيعِ الْمُشْهَرِ
إِذَا بَعْدُوا لَا يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ تَشَوْفُ أَهْلَ الْقَائِبِ الْمُتَظَرِّ⁽⁷⁴⁾

والإلمام يبعد المعنى لما يأتي به عليه من ضروب الإخفاء. ومن مسالك تحوّل المعنى تأكيده. والتأكيد ضرب من بلوغ النهاية في تصوير المعنى واستيفاء ما يحتمله من الأشكال. وكثيرا ما يعلق القاضي الجرجاني بقوله «استوفى المعنى. وأكّده»⁽⁷⁵⁾ أو بقوله «تمّ المعنى. وأكّده أحسن تأكيد».⁽⁷⁶⁾

(71) د 209: 14.

(72) د 4: 80: 8 والوساطة 318. وانظر 329.

(73) د 2: 61: 20.

(74) د 45: 19: 20.

(75) انظر م 233 و 237 على وجه المثال.

(76) م ن 189.

وإن الإلمام ضرب من اختصار العبارة بما هو فعل في المعنى وتحويل له إلى ملكية الشاعر بإلباسه صياغة جديدة. والاختصار⁽⁷⁷⁾ والاختصار⁽⁷⁸⁾ قريبان من الإلمام. ومن ضروب تحول المعنى الزيادة.⁽⁷⁹⁾ فالشاعر يزيد في المعنى. ويحسنه. فيصير له، إذ ينوع فيه الصيغ. فقد قال مقدس بن صيفي (لم أجد له ترجمة) مادحا: [المقارب]

عَجِبْتُ لِحُرَافَةِ بَنِ الْحُسَيْ
وَيَحْرَانِ مِنْ فَوْقِهَا وَاحِدٌ
وَأَعْجَبُ مِنْ ذَلِكَ عِيدَانُهَا
فَزَادَ فِيهِ أَبُو الطَّيِّبِ. واختصره. وَالْمَ بِهِ فِي قَوْلِهِ: [الطويل]

وَعَجِبْتُ مِنْ أَرْضِ سَحَابٍ أَكْفُهُمْ
وَمِنْ الْأَمْثَلَةِ الْجَيِّدَةِ فِي أَصْلِهَا.⁽⁸¹⁾ وَقَدْ زَادَ فِيهَا الْمَتَاخَرُ. فَأَحْسَنَ مَا أَخَذَهُ
أَبُو الطَّيِّبِ عَنْ أَبِي تَمَامٍ الَّذِي قَالَ: [البسيط]

وَيَضْحَكُ الدَّهْرُ مِنْهُمْ عَنْ غَطَارِفَةٍ
فَقَالَ أَبُو الطَّيِّبِ: [الوافر]

لَقَدْ حَسُنَتْ بِكَ الْأَوْقَاتُ حَتَّى
كَأَنَّكَ فِي قَمَرِ الزَّمَنِ ابْتِسَامُ⁽⁸³⁾
«هَذَا وَأَحْسَنَ، عَلَى أَنْ أَبَا تَمَامٍ لَمْ يَقْصُرَ»⁽⁸⁴⁾

(77) م 233.

(78) م 350.

(79) م 260. وانظر بيتا شبيها بهذا الوجه التصويري: أبو تمام، د 2: 94: 42.

(80) د 41: 18.

(81) انظر الوساطة 260 وأبو علي القالي (288 هـ - 356 هـ = 910 م - 967 م)، كتاب الأملاني، بيروت: دار الجيل

ودار الآفاق الجديدة، ط 2/ 1987، ج 1: 149.

(82) د 4: 91: 11.

(83) د 166: 42.

(84) الوساطة 316. وانظر 302 و 337-336 و 409 و 423.

ومن الأمثلة الدقيقة ما أخذه أبو الطيّب عن بشار من بعد أن أكثر الناس القول في هذا المعنى وتصرفوا في أمثله. يقول بشار: [الطويل]

وَلَمَّوتُ خَيْرٌ مِنْ حَيَاةٍ عَلَى أَدَى يَضِيْمُكَ فِيهَا صَاحِبٌ وَتَرَاقِبُهُ⁽⁸⁵⁾

فزاد فيه أبو الطيّب وأحسن وكرّره وخالف بين أمثله⁽⁸⁶⁾ هي قوله: [الواهر]

ذَلَّ مَنْ يَقْبِطُ الدَّلِيلَ بِعَيْشٍ رَبُّ عَيْشٍ أَخَفُّ مِنْهُ الْحِمَامُ⁽⁸⁷⁾

وكثيرا ما يجري القاضي الجرجاني عبارة «طلب الزيادة»⁽⁸⁸⁾ ليفسر التحوّلات التصويرية التي تمسّ بنية المعنى وصيغه. ومن ذلك تكرار المعنى وإنشاء ممكنات جديدة في العبارة.

وينتقل المعنى بالاختصار. فقد نسب القاضي الجرجاني قولاً لأبي عبيدة يفسّر المبدأ العام المتحكّم في إنشاء الكلام وتداوله إذ يقول: «العرب تختصر الكلام لعلم المخاطب بما أريد»⁽⁹⁰⁾ ويقول القاضي الجرجاني: «الحذف - لعمري - كثير في كلام العرب إذا كان المحذوف ممّا تدلّ عليه جملة الكلام»⁽⁹¹⁾ ومن سبل الانتقال إحياء المعنى⁽⁹²⁾ وقلبه⁽⁹³⁾.

ومن تقنيات إخفاء المعنى التفسير والشرح وإعادة الصوغ. فالشاعر يبسط المعنى ويشرحه ويخفيه كقول الخريمي (لم أجد له ترجمة): [الطويل]

لَقَدْ وَقَرَّتِي الْحَادِثَاتُ، فَمَا أَرَى لِنَازِلَةٍ مِنْ رَيْبِهَا أَنْوَجُ⁽⁹⁴⁾

(85) م ن 356. والبيت غير موجود بالديوان.

(86) الوساطة 357. وانظر 373 و384.

(87) د 245: 4.

(88) م 424.

(89) م ن 409.

(90) م 170.

(91) م ن 169.

(92) م ن 183.

(93) م ن 409.

(94) م ن 336.

فشرحه المتنبّي بقوله: [الوافر]

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى
فَصَبِرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ
فَوَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالٍ
تَكَسَّرَتِ النَّصَالُ عَلَى النَّصَالِ⁽⁹⁵⁾

إنّ ما يأتيه الشاعر من ضروب الإجمال والتفصيل والزيادة والنقصان وتكثير المعنى واختصاره وشرحه وتفسيره كَوْنٌ ما أطلقنا عليه التصرّف في الكم.

4 تصرّف في الشكل:

يمكن للشاعر اتباع النموذج واحتذاء المثال ثمّ التصرّف في أشكال المعنى السابقة عليه بإعادة صياغتها وبنائها، إذ يمكن أن يحتذى الأمثلة ويحسن نسجها في صور مماثلة لا تقلّ حسنا عن مثيلاتها.⁽⁹⁶⁾ وقد تتشابه الأبنية كقول أبي تمام: [الخفيف]

فَهُوَ غَضُّ الْإِبَاءِ وَالرَّأْيِ، غَضُّ آلٍ
حَزْمٌ، غَضُّ النَّوَالِ، غَضُّ الشُّبَابِ⁽⁹⁷⁾

ويقول المتنبّي: [المقارب]

حَدِيدُ الْحِفَاطِ، حَدِيدُ اللَّحَاطِ
حَدِيدُ الْحُسَامِ، حَدِيدُ السَّنَانِ⁽⁹⁸⁾

وهنّ التصرّف في الشكل الاقتداء⁽⁹⁹⁾ والاعتباس.⁽¹⁰⁰⁾ ومثاله ما اقتبسه المتنبّي من البحري الذي يقول: [الطويل]

وَلَمْ أَرْضَ فِي رَنْقِ الصَّرَى لِي مَوْرِدًا
فَحَاوَلْتُ وَرْدَ النَّيْلِ عِنْدَ احْتِفَالِهِ⁽¹⁰¹⁾

فقال المتنبّي: [الطويل]

فَوَاصِدٌ كَافُو. تَوَارِكٌ غَيْرُهُ
وَمَنْ قَصَدَ الْبَحْرَ اسْتَقْلَ السَّوَاهِلَ⁽¹⁰²⁾

(95) د 389: 5-6.

(96) الوساطة 301-302.

(97) د 4: 46: 21 بلفظ مختلف بعض الاختلاف عن الوساطة 309.

(98) د 48: 6. وفي الوساطة 396 المصدر: حَدِيدُ السَّنَانِ، حَدِيدُ الْجَنَانِ.

(99) الوساطة 245.

(100) م ن 253.

(101) د 2: 222: 13. وفي الوساطة 245 «لَمْ أَوْ». وذكر الواحد في البيت في ديوان المتنبّي 624.

(102) د 625: 20.

يقول القاضي الجرجاني: «هذا مصراع نادر، مستوفى المعنى، نادر المثل»⁽¹⁰³⁾
 وإن كثيرا من الكلام الذي أخذه الشعراء لا يقال له «سرق» وإنما يقال له اتّفاق»⁽¹⁰⁴⁾
 ومن مجاري انتقال المعنى التّحويل⁽¹⁰⁵⁾ وتغيير الوجه.
 وإنّ للشعراء المزيّة في تصريف الأشكال. فهم يجدون ضروبا من الأشكال
 يحاولون تطويعها لما يقوم فيهم من الأقوال.

5 تصريف في ملكية المعنى:

إنّ الشعراء يأخذون المعاني عنوة إذا وجدوا أنّها تعبر عما وجدوا في أنفسهم. فكثير من
 الشعراء أغاروا على معاني غيرهم واغتصبوها. فقد سمع الفرزدق جميلا ينشد: [الطويل]
 تَرَى النَّاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا فَإِنْ نَحْنُ أَوْمَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا⁽¹⁰⁶⁾
 فقال: «أنا أحقّ بهذا البيت. فَأَخَذَهُ غَصْبًا»⁽¹⁰⁷⁾ وقد يقتطع الشاعر المعنى
 اقتطاعا. يقول القاضي الجرجاني عن المعنى: «حازه المبتدئ، فملكه. وأحياء
 السّابق، فاقتطعه. وفيه يصحّ الاختلاس والسّرقة. والمشارك محذّر تابع»⁽¹⁰⁸⁾
 فملكية المعنى بما هي نفوذ على أصول القول تأتت إلى المبتدئ بالحوز والملكية
 والاختطاع والإحياء. وكلّهما مفاهيم مأخوذة من السّجلّ الفلاحيّ تعبر عن فلاحه
 المعنى وتوحي بصور استعماله.

ويتنازع الشعراء المعاني. فيحسن فيها شاعر حيث لا يفلح غيره بأن يُغيّر
 ترتيبها أو يزيد فيها «فيريك المشترك المبتدل في صورة المبتدع المخترع»⁽¹⁰⁹⁾
 كقول لبّيد: [الكامل]

وَجَلَّ السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تَجِدُ مُتَوْنَهَا أَقْلَامُهَا⁽¹¹⁰⁾

(103) م 252.

(104) م ن 314.

(105) م ن 83.

(106) ديوان جميل بن ميمر، (المشهور بجميل بشينة) بيروت: المكتبة الثقافية، د ت، ص 65؛ 4 والوساطة 83، مع
 بعض الاختلاف الطّفيف في رواية البيت.

(107) الوساطة 193. وانظر في هذا السّياق م ن 194-195.

(108) م ن 183.

(109) م ن 186. ويذكر ما يتنازع الشّبه لفظا ومعنى، م ن 384.

(110) 203؛ 8 والمعلقات 256؛ 8.

وكقول حاتم الطائي (... - 578 م) : [الطويل]

أَتَعْرِفُ أَطْلَالاً وَنُؤْيَا مُهْدَمًا كَخَطِّكَ فِي رَقٍّ كِتَابًا مُنَمَّمًا⁽¹¹¹⁾

فقد نازع حاتم الطائي ليبيدا في الصورة ليمتلك المعنى رغم سبق ليبيد إليه.

ومن سبل انتقال المعنى المناقضة والمعارضة. فـ«لما سمع أبو الطيّب قول قيس بن الخطيم في الطعنة نافسه»⁽¹¹²⁾ ويحوّل الشعراء المعنى⁽¹¹³⁾ ويختلسونه⁽¹¹⁴⁾.

وليست بغيتنا استيفاء الاختيار. وإنما نذكر هذه الوجوه لأن ما يليها من الفصول مفتقر إليها. وإنّ الأسماء التي عبّروا بها عن انتقال المعنى كثيرة. لكن أغلبها متقارب المعنى يكاد يكون متماثلاً حتى لتظنّ أنّك إزاء تقنية واحدة كالغصب والإغارة مثلاً. وعلينا أن نصوّر معركة المحدثين مع القدامى بتمثّل المفاهيم التي توسّلوا بها لخوضها. وقد أجمالناها في جداول تختزل هذا الفنى المفاهيمي. وجعلنا من المثال دليلاً على مسالك انتقال المعنى. فنحن لا تعيننا المعركة إلاّ بقدر ما تسمح لنا بالتفكير في المسالك الخفية التي كان يقطعها المعنى. وإذا نظرنا في المعنى على أنّه ملك كلّ الشعراء سقطت الحاجة إلى البحث في السرقة على أنّها سلب ما للغير. فهذه المعاني بقدر ما هي معاني الشعراء هي معاني الشعر العربي. والنقاد حينما يقولون المعنى يقصدون صور المعنى.

وإنّ السرقة إذا ظهرت صارت مشهورة ولا فضل فيها لسابق. وإذا خفيت فقد زاد الشاعر وأحسن. فلقد سمحت السرقة بابنكار المعاني واختراع الصور. فالقاضي الجرجاني حسب أنّه يتتبّع طرق السرّاق. لكن تحوّل المبحث عندنا إلى تسمية أخرى تنفّلت من صراع أنصار القدامى وأنصار المحدثين هي قسمة المعاني والمسالك الخفية للتحوّلات الدلالية والتصويرية.

(111) الديوان، تحقيق عادل سليمان جمال، تونس: دار سحنون، ط 2/1990، ص 220: 1.

(112) الوساطة 424.

(113) م ن 83.

(114) م ن 83.

وقد انتهى القاضي الجرجاني إلى أن «باب التأويل واسع والمقاصد مغيبية. وإنما يُستشهد بالظاهر. ويتبع موقع اللفظ.»⁽¹¹⁵⁾ فالشعراء القدماء «افتتحوا المعاني»⁽¹¹⁶⁾ والسرقة - بناء على ذلك - تلزم القيام بمستلزمات العمود. فإن سرقت فأنت مازلت ترى لتقديم فضلا. ورأى القاضي الجرجاني أن باب السرقة ليس من أدركه استوفاه. وأراد تمييز أصنافه وأقسامه والإحاطة برتبته ومنازله.⁽¹¹⁷⁾ وذلك مما يعزّ دركه إذ «ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لتقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر. ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر. ولم تُقرّد فيها الكتب المصنّفة وتُشغل باستخراجها الأفكار.»⁽¹¹⁸⁾ وينبّه إلى كونه لا يريد بهذا التفسير «خفاء المعاني واستتارها من جهة غرابة اللفظ وتوحّش الكلام ومن قبل بُعد العهد بالعادة وتغيّر الرسم.»⁽¹¹⁹⁾ وإن القاضي الجرجاني يقدم فهما طريفا للمعنى من حيث الغموض والاستتار بما يجعل الجميل خفياً بعيداً. ويفرق بين ما هو «مكتشف المعنى» وبين «ما لا يُعلم إلاّ وحياً أو سماعاً.»⁽¹²⁰⁾ فالقاضي الجرجاني يستحسن من التصوير ما كان «أحسن وأغمض مأخذاً وأوقع تشبيهاً.»⁽¹²¹⁾

فمن السرقة لطائف تفتن إليها النقاد ولطائف لم يتفطنوا إليها رغم شعورهم بحركتها في النصوص. فهذه الشواهد التي استخرجوها وهذه الأمثلة التي استنبطوها مكتبتهم من الوقوع على العين النادر من بدائع الشعراء.

ومن المفيد أن نجد التشريع النقدي يطالب بعدم إعادة المعاني. فهذا أمر هام من الناحية المبدئية. إذ يقوّي نزعة الابتكار والمخالفة في بناء المعنى وتكثير صيغه وأشكاله.

ودقق العسكري في مواضع السرق وفي لطائف المعاني التي تنتقل من شاعر إلى شاعر. فتصوغ وجوهاً للجودة والحسن. فالأخذ هو قراءة أخرى للمحتمل البلاغي والتصويري. ويرى أبو عمرو بن العلاء في الشاعرين يتفقان في لفظ واحد

(115) م ن 374-375.

(116) م ن 47.

(117) م ن 181.

(118) م ن 417.

(119) م ن. ص ن.

(120) م ن 418.

(121) م ن 189.

أَنَّ ذلك هو «عقول رجال توافت على أسنتها»⁽¹²²⁾ فالنقاد يتلطفون في تسمية السرقة حسن الأخذ. فمن السراق «حاذق يخفى ديبه إلى المعنى»⁽¹²³⁾

وأهم نكتة في هذا المبحث تتمثل في تعقب «سرقة» البديع والزيادة فيه والإحسان، لا لنقف على ما أخذه الشعراء. وإنما لفهم حركة التحولات المعنوية والتصويرية في شعر العرب.

يتتبع الباقلاني مختلف وجوه هذه التحولات في المعنى إذ يقول «لا تخفى [...] معرفة سارق الألفاظ وسارق المعاني ولا من يخترعها ولا من يلم بها ولا من يجاهر بالأخذ ممن يكاتم به ولا من يخترع الكلام اختراعاً ويبتدعه ابتداها ممن يروي فيه ويُجِيل الفكر في تنقيحه»⁽¹²⁴⁾ فالمعاني والألفاظ متداولة بين الناس. وقد يقع الواحد على ما هو قريب من لفظ غيره ومعناه إذا ما استقر ذلك في مخيلته. فيُخرجه على وجه شبيه بما قرأ. والباقلاني لم يفرد للسرقة باباً، لاسيما في كتاب قصد به إلى إظهار الإعجاز في القرآن. وإنما قاده إلى ذلك إخراج الكلام الإلهي من المعاني المشتركة الجارية في عبارة البشر والقابلة لضروب الأخذ والتحسين. فقد جاء المبحث عرضاً في موضع استدلال بالخلف. لكن لا يخلو نظره من تعقب البديع وطلب مستوياته.

وإن هذا المبحث قد تطورت سياقاته ومصطلحاته وتصوره العام مع عبد القاهر الجرجاني الذي انطلق مما يجوز فيه الاختصاص حتى يصح فيه الأخذ. فكيف تختص المعاني بقائلها ؟ وما هي مسالك انتقالها ؟ ذاك ما شغل المتفكرين في البلاغة. فالسبب والتقدم لا يكفيان للحكم على اللاحق بالسرقة. والأخذ لا يحرز فضلاً ما لم يحسن من صورة المعنى المأخوذ، على أن الفضل لا يحصل مما «كان لا يختص بمعرفته قوم دون قوم ولا يحتاج في العلم به إلى روية واستبطاء وتدبر وتأمل. وكان في حكم الغرائز المركوزة في النفوس والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب»⁽¹²⁵⁾ فهذه معان مشتركة بين الناس والكلام الذي يصح فيه الأخذ هو ما

(122) المسكري، كتاب المناهاتين 249.

(123) م ن 219.

(124) إيجاز القرآن 141.

(125) الأسرار 294.

«ينتهي إليه المتكلم بتظر وتدبر ويناله بطلب واجتهاد»⁽¹²⁶⁾ والجرجاني لا يهمة بمبحث السرقة إلا من حيث الدلالة على العنق والمزية. فنشيبه عيون النساء بعيون الأطباء لا فضل فيه لسابق. فليس المشترك بجالب للفضل. فإذا غير الشاعر من صورة المعنى صار المعنى مختصاً به. يقول عبد القاهر الجرجاني «صار بما غير من طريقته واستؤنف من صورته واستجد له من المعرض وكسي من ذلك التعرض داخلا في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعلم ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل»⁽¹²⁷⁾ فعبد القاهر الجرجاني على خلاف القاضي الجرجاني لا يقصد من إيراد الأمثلة تعقب مستويات السرقة. وإنما يبين مراتب المزية والتفاضل وما يجري فيه التفاوت في المزايا حتى أن الابتداء يصير كالابتداء. فمن المعاني ما يتأتى عن «معاناة ومحاوله ومزاولة وقياس ومباحثة واستباط»⁽¹²⁸⁾ وما كان هذا طريقه إلى الابتداء فإن معانيه «تروق. وتونق. وتدخل النفس منها حالة غريبة لم تكن من قبل. ويفشها ضرب من الفتنة لا يُنكر مكانه»⁽¹²⁹⁾ ويرى أن ابن المعتز «لا يهاب أن يخرق الإجماع. ويسحر العقول. ويقتسر الطباع»⁽¹³⁰⁾ بالخروج عن المؤلف في التشبيهات والاستعارات.

لقد أفادنا بمبحث السرقة في مقالة النقاد من حيث أمدنا بمادة شعرية هامة تعقب فيها النقاد وجوه الإحسان في أخذ الكلام عن السابق. وهو مبحث - وإن داخلته المنازع الأخلاقية - فإنه ظل في صميم البحث عن الجميل والمخترع من المعنى، على أن النقاد يلحون كثيرا على سرقة المعنى. وهذا يعني وعيهم بأن المعنى في حل من أي تشكّل ومن أية نسبة في الأصل. ويقرّون بقابلية المعنى للتحسين والزيادة. وهم مقتنعون بتطوره واحتماله لأشكال وصور ومجازات أخرى حتى ليبلغ الأمر بالقاضي الجرجاني إلى القول بأن لا أحد يجد «طريقا لم تسلك قبله وبابا لم يزل مستغلقا حتى افتتحه»⁽¹³¹⁾ ويوضح في موضع آخر بقوله «وجد من بعدهم سبيلا مسلوكا وطريقا موطئا. فقصدوا. وجاروا. واقتصدوا. وأسرفوا. وطلب

(126) م ن. ص ن.

(127) م ن 295.

(128) م ن 29.

(129) م ن. ص ن.

(130) راجع م ن. ص ن.

(131) م ن 348.

المتأخر الزيادة. واشتاق إلى الفضل. فتجاوز غاية الأول. ولم يقف عند حد المتقدم. فاجتذبه الإفراط إلى النقص. وعدل به الإسراف نحو الذم⁽¹³²⁾. لذلك كان باب السرق مدخلا إلى دراسة الاستمرار على السنن واختراع المعنى وشهوة الإغراب وقسمة الكلام.

ويمكن أن نطلق على هذا المبحث استرسال المتوال وتحكم نموذج القدم ببلاغته ومعجمه وتخيليلته وحالاته الشعرية وأساليبه في شعرية التوليد.

وقد رتب الحاتمي أصول هذا الباب ودرس المصطلح في هذه المقالة. وانتهى إلى تسعة عشر بابا من أخذ المعنى. هي:

- 1 الانتحال: الإيهام بملكية المعنى وهو للغير.
 - 2 الإنحال: هو أن ينحل الشاعر كلامه لشاعر آخر مثل حماد الرواية وخلف الأحمر الذي نحل شعره للشنفرى وتأبط شرا.
 - 3 الإغارة: يغور على ما لغيره لأنه يراه أليق بطريقته ومذهبه. كما فعل الفرزدق مع ذي الرمة.
 - 4 المعاني العقم: هي أبتكار مبتدعة كقول امرؤ القيس: [الطويل]
- إِذَا مَا اسْتَحَمْتُ كَانَ فَضْلٌ حَمِيمًا عَلَى مَتْنَيْهَا كَالْجَمَانِ عَلَى الْحَالِي⁽¹³³⁾
- 5 باب الموارد: وقوع شاعرين على معنى واحد. ولم يسمع كلاهما الآخر.
 - 6 باب المرافدة: تتأزل شاعر عن أبيات يرفد بها شاعرا آخر.
 - 7 باب الاجتلاب والاستلحاق: التمثيل ببيت.
 - 8 باب الاصطراف: يصرف الشاعر بيتا إلى شعره لحسن موقعه فيه.
 - 9 باب الاهتمام: أخذ بيت وتغييره.
 - 10 باب الاشتراك في اللفظ: اشتراك الشاعرين في شطر بيت مثلا.

(132) م ن 423.

(133) د 126: 11.

- 11 باب حسن الأخذ: إخفاء المأخوذ.
- 12 باب تكافؤ المتبوع والمتبع في الإحسان.
- 13 باب تقصير المتبع عن إحسان المتبع.
- 14 باب نقل المعنى: هو نقله عن وجهه.
- 15 باب تكافؤ السابق واللاحق في الإساءة والتقصير.
- 16 باب إخفاء المعنى.
- 17 باب كشف المعنى.
- 18 باب الالتقاط والتفليق: اجتذاب الألفاظ من أبيات عديدة لنظم بيت.
- 19 باب في نظم المنثور.⁽¹³⁴⁾

إن عملاً بهذه الدراية وعلى هذا الوجه من التصفّح، لهو ثمين في هذا المستوى من البحث، إلا أن هذا التصريح الكثير أضعف مستوى النظر. ويورد الحاتمي للمتبي قوله: «كلام العرب أخذ بعضه برهاف بعض وأخذ بعضه من بعض. والمعاني تعالج في الصدور وتخطر للمتقدم تارة وللمتأخر أخرى. والألفاظ مشتركة مباحة»⁽¹³⁵⁾ ويضيف: «وهذا أبو عمرو بن العلاء سئل عن الشاعرين يتفقان في اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما وتقاذف المسافة بين بلادهما. فقال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وبعد، فمن ذا الذي تعرّى من الاتباع وتفرّد بالاختراع والابتداء»⁽¹³⁶⁾ وهكذا تدقّ مسالك المعاني إذا انتقلت من قريحة إلى قريحة. وإنّ مجال المعنى واسع. وقد طلب النقاد الإنصاف بالموازنة والمقايسة. لكنهم بهذه الحكومة أهملوا درس التحوّلات المعنوية.

وقد استخرج ابن وكيع التّيسّي (... - 393 هـ = ... - 1003 م) عشرة أنواع

(134) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيّب المتنبّي وساقط شعره، تحقيق محمّد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، 1965، ص 94-95. وراجع تفصيل ذلك لدى إحسان عيّا، تاريخ النّقد الأدبيّ عند العربيّ، نقد الشعر، من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن الهجريّ، عمّان: دار الشّروق، د.ت، ص 268 وما بعدها.

(135) الرسالة الموضحة 95.

(136) م.ن. ص.ن.

حسنة من السرقة وعشرة سيئة. فالحسنة هي :

- 1 استيفاء اللفظ المسهب في الموجز.
 - 2 نقل اللفظ الرذل إلى الرصين.
 - 3 نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبنى ومعنى.
 - 4 جعل المعنى الهجائي مديحا.
 - 5 استخراج معنى من معنى احتذى عليه مع مفارقة المقصد.
 - 6 توليد معان من ألفاظ مختلفات.
 - 7 مساواة الآخذ مع المأخوذ منه في الكلام.
 - 8 رجحان الآخذ على المأخوذ.
 - 9 مهاثلة السارق للمسروق مع زيادة معنى.
 - 10 رجحان السارق على المسروق.
- والعشرة السيئة هي ما كان بضد هذه الأنواع.⁽¹³⁷⁾

وإن النقاد كثيرا ما حصلوا على ظاهر السرقة. ووقفوا عند أوائلها. ولم يكشفوا عن إشكالياتها؛ بمعنى دورها في بناء المعنى الشعري وأشكال التصرف في صياغته. ويقرر القاضي الجرجاني أن السرقة «باب لا ينهض به إلا الناقد البصير».⁽¹³⁸⁾ فلهذا المبحث منازل ورتب وأصناف وأقسام. والسرقة وجه من الأشباه والنظائر. وهذا باب يحتاج إلى تمييز وسياسة. فأظهر السرقة في النسخ التام إذ يعدل بالمعنى عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويته وقافيته. فيظهر البيتان لمن لم يرتض في هذا الميدان ولم يرو كثيرا من الشعر كأن لا صلة بينهما. ومثال ذلك قول كثير: [الطويل]

أريدُ لِنَفسِي ذِكْرَهَا. فَكَأَنَّمَا
تَمَثَّلُ لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلٍ⁽¹³⁹⁾

وقول أبي نواس: [الكامل]

مَلِكٌ تَصَوَّرَ فِي الْقُلُوبِ مِثْلَهُ
فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانٌ⁽¹⁴⁰⁾

(137) المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، تحقيق محمد رضوان الداية، دمشق، دار قتيبة، 1982، ص 182.

(138) الوساطة 183.

(139) د 2: 469.

(140) م 214.

ويقراً القاضي الجرجاني السرقة في سياق محنة التحديث. وهو لم يكن يعنيه ضبط الشاعر متلبساً بالمعنى ولا بالصورة التي سلب. وإنما السرقة لديه حجة من حجج منطق كامل يرى أن القدماء حازوا المعاني والمولدين سرقوا وادعوا الملكية. ولطف من السرقة. فقال «الشاعر يستعين بخاطر الآخر. ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه». ⁽¹⁴¹⁾ والمحدثون سعوا إلى إخفاء المسروق و«تغيير المنهاج والترتيب» ⁽¹⁴²⁾ فزادوا. وأكّدوا. وعرضوا. واحتجوا. وقسموا. وعللوا. فصار شكل المعنى من ابتكارهم. والقاضي الجرجاني يلتمس عنراً للشاعر المحدث، لاسيما والمتقدم «استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها». ⁽¹⁴³⁾

والمحدث يتعب خاطره في تحصيل معنى يعتقد أنه غريب مبتدع. فإذا تصفح الدواوين عثر على مثله فينقص ذلك من حسنه.

وإن القاضي الجرجاني - بجمعه الشواهد والتحقيق في مراتب السرقة وطرقه ومسالكه ووجوه الزيادات - انتبه إلى لطائف الصور وبدائع الكلام.

وإن هذه الصيغ المختلفة من تركيب المعنى وبنائه عبرت عن رغبة عميقة في طلب النهاية في ابتداء المعنى. فظهرت أصول وقواعد مبتكرة. وصار الشاعر يصنع نفسه بالصورة. فهذا المبحث بدأ بشعور الجاحظ بأن الشعر نسيج حتى اكتمل هذا المبحث نظرياً ووظيفياً. فالحسن والجودة والمزية أمور معلقة بالهيئة والصورة وبكل أشكال التصرف في الأبنية وبالحذق في الصناعة. وإن مبحث السرقة مكن من إثارة قضايا نظرية تدور حول التجوز في العبارة ومختلف الأسس التي انبنى عليها التجوز كمدخل حاسم لدرس خصائص لغة الشعر. وإن الصورة توسع باب الدوال. وقد طورت النظام المصطلحي الذي انتهى مع الجرجاني إلى طلب جنس اللذة كيفما كانت كفاءاتها ومواضعها. فبالصورة تدخل النفس «في حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها. ويفشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه». ⁽¹⁴⁴⁾ وهذه الحالة الغريبة وهذه الفتنة هما وجهان هامان لاختبار التحولات العميقة في تركيب المعنى الشعري. ففهم كوامن

(141) م ن 204-205.

(142) م ن. ص ن.

(143) م ن. ص ن.

(144) الجرجاني، الأسرار 297.

اللذة هام في تحديد سياق المتعة المستحدث في تلقّي الشعر. والتحوّلات العميقة تحوّلات في الصورة وفي الذوق الذي يتلقّى الصورة. ف شعر أبي تمام كان يطلب ذوقاً بينما شعر البحترى سلك السبيل المطروقة لأنه تأسّس على مثال سابق. وشعر أبي تمام لا يعتدّ بمثال. فأبو تمام على حدّ قول نسب للبحترى أغوص على المعاني منه. فالبحترى لا يذهب في شعره ورأيه إلا على حدّ ما يمليه عليه العمود. وليس لطالب النهاية في الفصوص عمود.

وقد رأى المرزوقي أنّه يمكن إدماج شعر المولدين في متن الشعر العربيّ. فالشعر لديه لم ينته مع ذي الرّمة. وقد حاول التنظير محاصرة القول الشعريّ. لكنّ الكتابة نفسها كانت تضايق التنظير وتتحداه. فالتجارب الجديدة أخلّت بتماسك الخطاب التقديريّ. وكثير من القول القديم كانت تغمره البداة كقول الأمدى «إذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القوم»⁽¹⁴⁵⁾.

وإنّ الأبيات المخترعة المبتدعة والمبتكرة المولدة قليلة في الشعر، فمعظم الشعر نظم. وما هو شعر مشترك مبذول مكرور المعاني. وقليل من الشعر ابتداء واختراع. فأبْن الأثير يقول «عددت المعاني المخترعة عند أبي تمام، فوجدتها تزيد على العشرين»⁽¹⁴⁶⁾.

ولقد هيأ الشعر المولّد لانقطاع الطراز القديم واستحكام السنّة بأن صاغ عناصر جديدة في بناء المعنى وإيجاد صور مبتكرة لرسمه. ويردّ ذلك إلى الغنى التصويري والمعنوي لهذه البلاغة. فقد أمكن للقرائح من أن تحدث الأقوال على منوالات جديدة. ولقد صرنا نميّز بدقّة بين شعريّتين: شعريّة القدم وشعريّة التوليد وطرقهما المختلفة في بناء الأقاويل. وصار بإمكاننا أيضاً أن نضع نظريّة للمعنى الشعريّ من حيث اختصاصه بقائله ومن حيث طاقته الجماليّة الممكنة ممّا سيكون له أثر عميق على قاعدة صياغة الشعر وعلى التحوّلات الدلاليّة والتصويريّة وعلى تاريخ القيمة الجماليّة.

(145) الموازنة 1: 495. وفي استقصاء أصول بديع أبي تمام راجع توفيق الزبيدي، خطاب التفاعل، شعر أبي تمام والنقد القديم، تونس: دار قرطاج، ط 2000/1، ص 91-100 و 132-133.

(146) المثل السائر 2: 138.

تخييلية التوليد

شعرية التخيل في جمالية القدم ودور الخيال في تشكيل المعنى
والممكن التخيلي في بلاغة التوليد وما نشأ عن ذلك من ضروب
التفكير والنظر.

نريد أن نتدبر شعرية التخيل في جمالية القدم ودور الخيال في تشكيل المعنى
وفي صياغة الأقاويل الشعرية. فكيف تُبتكر الأخيلة؟ لا يمكن ابتكارها خارج النسق
التركيبى والنسق الاستبدالى. لعبة هي بين التركيب والاستبدال مسألة بناء الأخيلة.
فهذه الأخيلة؛ بما هي عليه من غلو وكذب وإيهام تكون ضريبا من حياة المعاني في
نصوص الشعر العربي القديم. فما هي الطاقة الجمالية التي صاغها التخيل في
شعرية القدم؟ وما هي المكونات البلاغية التي جعلت التخيل ينشئ نموذجا من
الحسن واللذة والذوق في القصيدة العربية القديمة؟

لقد استوقف العسكري تعريف ابن المقفع للبلاغة بكونها كشف ما غمض من الحق
وتصوير الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق. فقال «إنما الشأن في
تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل»⁽¹⁾

وذهب البطليوسى (444 هـ - 521 هـ = 1052 م - 1127 م) إلى أن الشعر مؤسس
على المحال ومبنى على تزوير المقال.⁽²⁾ والجرجاني، في قسمته للمعاني، يجعلها
عقلية وتخيلية.⁽³⁾ هي عقلية بما هي منطق وبرهان. وهي تخيلية من حيث هي
إيهام وكذب. فالعقلي يقع على حقيقة المعنى. والتخيلي يحسن صورة المعنى.

والتخيل عند الزمخشري أعم من التشبيه التمثيلي ومن الإستعارة. ولا ينحصر
اهتمام الزمخشري في إيانة الفرق بين أصل المعنى وبين صورته المجازية. وإنما
يهتم بطرائق التمثيل والتخيل ذاتها.⁽⁴⁾

(1) كتاب الصناعتين 53 وديوان المعاني، بغداد: مكتبة الأندلس، 1352 هـ ص 88.

(2) الاقتضاب في شرح أدب الكتاب (لابن قتيبة)، بيروت: المطبعة الأدبية، د.ت، ص 15.

(3) الأسرار 245.

(4) انظر الكشف 3: 445-504.

وعقد حازم القرطاجني فصلا لماهية الشعر. وجعل القول الشعري يتقوم بالتخييل. واهتم بطرق التخييل، فجعلها في أربع جهات: أولها جهة المعنى. وثانيها جهة الأسلوب. وثالثها جهة اللفظ. ورابعها جهة الوزن والنظم.⁽⁵⁾ وقرن المحاكاة بالتعجب. وللتعجب أثر في تحريك النفوس. والمحاكاة عنده ضربان: محاكاة الشيء في نفسه. وهي الوصف. ومحاكاة الشيء في غيره. وهو التشبيه.⁽⁶⁾ وهذا الضرب من المحاكاة يمازجه التخييل، بما هو شكل قائم في المشابهة أو التمثيل أو الاستعارة.

وفي علاقة التخييل بالكذب، هذه العلاقة التي حكمت التراث النقدي العربي، يرى حازم القرطاجني أن المهم في المعاني الشعرية هو البحث عن إيقاع التخييل وأثره في المتلقي. فالتخييل لديه في دقة المحاكاة.

والتخييل جنس من الإغراق والغلو. وفيه ظل من البلاغة. وينتصر قدامة بن جعفر للغلو والتخييل في تشكيل المعنى. لكنه - وهو وريث معاني الأقدمين التي صارت أصولا يقياس عليها - يفرق بين الغلو الذي يجوز أن يقع لأنه تجاوز في نعت الشيء بما هو ليس عليه دون الخروج عن طباعه وبين الممتع الذي لا يكون ولا يتصور في الوهم وبين المتناقض أو المحال الذي لا يكون ولا يمكن تصوّره في الوهم.⁽⁷⁾ ويقرن ابن رشيّق الشعر بالسّحر لأنه يخيّل للإنسان ما لم يكن للطائفة.⁽⁸⁾ وقد شغف ابن رشيّق بقول ابن صخر (لم أجد له ترجمة): [الطويل]

تَكَادُ يَدَيَّ تَدْدِي إِذَا مَا لَمَسْتَهَا وَتَبَّتْ فِي أَطْرَافِهَا الْوَرَقُ النَّضْرُ⁽⁹⁾

ووضّح الفارابي دور التخييل «في خلق الشعر وتشكّله وتكوينه».⁽¹⁰⁾ وجعل من نظرية الشعر قسما من أقسام التفكير الفلسفي العام. وبحث في أثر التخييل والتعجب في المتلقي.

(5) انظر منهاج البلاغ وسراج الأدباء، 17-71.

(6) م ن 94-97.

(7) نقد الشعر 83-84.

(8) العمدة 1: 14.

(9) م ن 2: 61.

(10) إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، القاهرة: مكتبة الانجلو، 1968، ص ص 67-68.

وشرح ابن سينا فكرة التخييل شرحاً مفصلاً. وفسّر بها المحاكاة. وجعلها أساساً لفهم طرق قول الشعر. فالشعر لديه مركّب من كلام مخيّل «تدعّن له النفس». فتبسّط عن أمور. وتتقبّض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار. وبالجملّة تتفعل له انفعالا نفسانياً غير فكريّ.⁽¹¹⁾ فالشعر - شأن التصديق - له إيقاع المعاني في النفوس. لكنّه يختلف من حيث صور إيقاعها وأشكاله.

وفي هذا السياق من تعقّب الأخيلة وأشكال تصريفها للمعاني، يقول حازم القرطاجني: «يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدالّ على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه من جهة موقعه من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها على ما في خارج الذهن»⁽¹²⁾ فلقد تعقّب حازم القرطاجني الجهات الممكنة لصناعة المعنى من الأشياء إلى الصور فألى النفوس.

وتركّز الاهتمام في مطابقة الكلام لحال المقول فيه أكثر من أثر القول. فحازم القرطاجني يعرف الصناعة الشعرية بكونها تقوم «على تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»⁽¹³⁾ ويرى أنّ «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته [...] وقامت غرابته. وإن كان يُعدّ للشاعر حدّاً اقتداره على ترويح الكذب وتمويهه على النفس»⁽¹⁴⁾ وهكذا يفكّ التعارض بين التصديق والتخييل. فالشاعر لا يعنيه صدق المعنى وكذبه. وإنما يهّمه موقع المعنى وتأثيره في النفوس. ولا معوّل في الجودة وحسن الأثر على الصدق لأنّ صناعة الشعر تتقوم بالتخييل. وقد اهتمّ حازم القرطاجني بالتخييل ومفارقته للبرهان والجدل والخطابة. فالمعاني تتأتّى حين «يحمل النفس فرطاً ولعلها بالكلام»⁽¹⁵⁾ على طلبها. لكنّ حازم القرطاجني يبدو أميل إلى المعاني الصادقة لأنها أشدّ نفاذاً في النفس

(11) فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة: النهضة العربية، 1953، ص 161. وانظر ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة: مركز تحقيق التراث، القسم الخاص بالشعر، ص 15.

(12) المنهاج 61.

(13) م ن 62.

(14) م ن 81.

(15) م ن 82.

وأثراً وأقلّ عرضة لنبوّ النفس عنها. فقد اهتمّ بالمعاني الصادقة لا لصدقها شأن عبد القاهر الجرجاني. وإنّما لكونها أقوى في التّخيل، ممّا حمله على تبيان جهات الصدق والكذب في الأغراض والأساليب ودرجتها في البلاغة حسب اقتصاد الشّاعر أو إفراطه فيها. فقد «كان شعراء اليونانية يختلقون أشياء يبنون عليها تخايلهم الشعريّة. ويجعلونها جهات لأقوالهم. ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه.»⁽¹⁶⁾

وإنّ مبحث الصورة - وإن تبلور في النظريّات النّقدية الحديثة - فإنّ القضايا التي يثيرها المصطلح لها سندها في التراث البلاغيّ والنّقدّي. فقد كانت حاضرة بأسماء أخرى مثل الاختراع والابتكار والابتداع وفي الموازنات والطّبقات والوساطات والسّرقات.

وإنّ الصورة جنس من التّخيل بما هي مفارقة للحسيّ، إذ تجمع المتناظر المختلف في هيئات مؤتلفة. فالّتخيل إعادة تشكيل تصويريّ للحسيّ. وهو يتمرد على هذا الحسيّ الذي جعله ممكناً. والخيال يتقوم بالصّورة ويؤدي دوره في بناء عالم شعريّ. ويمدّننا لسان العرب بمادّة غزيرة تفسّر الخيال. فالخيال هو الظّل؛ ذاك الطّائر يرتفع إلى السّماء. فينظر إلى ظلّه. فيحسب أنّه صيد. فينقضّ عليه. فهو خاطف ظلّه. وإنّ ما يمنحنا إيّاه المعجم لا يفي ببناء مصطلحيّ دقيق يمكّننا من محاصرة الصّور في بلاغة القدم.

وقد كان التّخيل فعلاً مشيناً. ذلك أنّ النّظام (... - 231 هـ = ... - 845 م) يرده إلى الجنّ والفلول. وهو متأتّ من توحّش الذات وعيشها في القفار. يقول: «ومن انفراد فكّر. وتوهم. واستوحش وتخيّل. فرأى ما لا يرى. وسمع ما لا يسمع.»⁽¹⁷⁾ وإنّنا نظفر في هذا السّياق بمكوّنات ثريّة للحالة الشعريّة العربيّة. ونقرأ السّياق قراءة تخالف ما ذهب إليه النّظام. فهنا محلّ تخيليّ قثريه الوحدة والوحشة ممّا يحمل النفس على رؤية لا يوفّرها الأنس والمعاشرة. بل إنّ ابن المعتزّ يقدّم حالة أخرى للقول

(16) م ن 77-78.

(17) انظر الجاحظ، الحيوان 6: 250.

المخيّل في معرض ذكره لحالة السكر التي يكون فيها العقل «ليس بالثّابت ولا بالصّحيح. ولهذا تجده يتخيّل أشياء على غير ما هي عليه»⁽¹⁸⁾ بل إنّ الجاحظ يجعل التّخييل سبيلا لفساد السّريرة وانقطاع الرّشد، بما هو يبعث على الوهم. فقد جعل المتخيّل «متسكّما بلا أمانة» ويرجع «حسيرا بلا يقين». ولا يعرف إلّا الشّكوك والخواطر الفاسدة التي متى لاقت القلب على هذه الهيئة كانت ثمرتها الحيرة»⁽¹⁹⁾.

وإنّ التّخيّل يحمل على اشتباه الأمور لدى النّقاد العرب ويجعل الحسّ مزوّرا ومختلفا ومجانبا للحقيقة. وهذا أمر لا تحتمله الأسس المعرفيّة المكوّنة لرؤية النّقاد. فقد عاش التّخييل طويلا تحت سطوة هؤلاء حتّى قرّبه الكندي (...) - نحو 260 هـ = ... - نحو 873 هـ) من الاصطلاحية. ونظر إلى هذا الصّنيع على أنّه ليس ضدّ الحقيقة والحسّ. وجعله يكتسب بعدا نسقيّا مجردا خاصّة والرّجل يضع رسالة في حدود الأشياء ورسومها لتحديد المصطلح الفلسفي. ومن الرّسوم والحدود التي تهمنّا وتتصل بمبحثنا مصطلحا «التّخيّل» و«التّوهم». فالكندي يحاول إكسابهما بعدا اصطلاحيا. فقد جعلهما بمعنى واحد مأخوذ من عبارة يونان Phantasia. يقول: «التّوهم هو الفنطاسيا؛ قوّة نفسانيّة ومدرّكة للصّور الحسيّة مع غيبة طينتها. ويقال الفنطاسيا هو التّخيّل؛ وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»⁽²⁰⁾. فلقد جعل الكندي من التّخييل مبحثا في الإدراك، إذ التّخييل لديه إنّما هو توسّط بين الحسّ والعقل.

وإنّ مبحث التّخيّل كان قد قصّاه أرسطو في مبحث النّفس. فقد جعله ضربا من حصول الصّور في الإدراك. يقول: «إذا ضربنا صفحا عن استعمال المجاز لهذا الاصطلاح، فإنّنا نقول: إنّ التّخيّل ليس إلّا قوّة أو حالة نحكم بها»⁽²¹⁾. فالتّخيّل يمنع من نشأة الفكر والمنطق. فما هي علاقة التّخيلات بالفكر؟ إنّ التّخييل يكوّن صورا

(18) ابن المعتز، فصول التّمانيّل، القاهرة: المطبعة العربيّة، 1925، ص 102.

(19) كلّ الشّواهد من الجاحظ، الحيوان 3: 379. وانظر م ن 5: 123. وشيبه به ما أورده ابن قتيبة، تأويل مختلف

الحديث، القاهرة: مطبعة كردستان العلميّة، 1326 هـ، ص 222. والطّبري، (224 هـ - 310 هـ = 839 م - 923 م)

جامع البيان في تأويل القرآن، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط 2/1997، ج 2: 446.

(20) رسائل الكندي الفلسفيّة، بتعليق محمّد عبد الهادي أبو ريّة، القاهرة: دار الفكر العربي، 1955، ج 1: 167.

(21) راجع القسم الخاصّ بالنّفس من كتاب الشّفاء، تحقيق يان ياكوش، براغ: المجمع العلميّ التشيكوسلوفاكي،

1956، ص 44.

ذهنيةً للمحسوس بعد انقضاء المحسوس من البصر. بل كما يقول أرسطو الصَّور تظهر «حتى إذا كانت الأعين مغمضة»⁽²²⁾

ولقد تأخّرت إفادة الدّراسة النّقدية والبلاغية من جهود الفلاسفة واختلافهم حول مسألة التّخيل. فقد صار التّخيل من مصطلحات الشّعْر الأساسية. وقرن البحث في الخيال بالبحث في أصناف البلاغات وأجناس الاستعارات والتّشبيهات.

وانتهى الأمر إلى رجل في ذكاء الفارابي واقتداره من جهة تمكّنه من نصوص المعلّم الأوّل - لا سيّما وهو شارحه حتّى صار المعلّم الثّاني - ومن جهة تصريفه لمباحث مثل النّفس والشّعْر على حضارة العرب. فقد جعل نظرية أرسطو في الشّعْر مدخلا إلى التّفكير في التّخيل كأداة هامة لبناء شعريّة عربيّة،⁽²³⁾ باعتبارها تطوّر مفهوم الجميل. فالقوة المتخيّلة تجمع المتباعد من الأشياء وتبتكر طرائق في تشكيل المدركات. فقد سطر الفارابي سبيلا لابن مسكويه وابن سينا وابن رشد لينظروا في علاقة الشّعْر بالتّخيل.

وإنّ هذا التّقديم أردنا به أن تلج مسألة الخيال الشّعريّ من مسالكة وأن نتدبّر الشّعْر العربيّ ويلاغته. فالخيال لا ينفكّ عن الحسّ. ذلك أنّ «الخيال لن يتخيّل صورة إلاّ على نحو ما من شأن الحسّ أن يؤدّي إليه»⁽²⁴⁾ لكنّ الحسّ، إذا خيّل، ضاعت سماته. فلا يستطيع أن يستجمع له صورة إلاّ تلك التي يعطيها له التّخيل. ويرجع نسب هذه الفكرة إلى أرسطو وإلى النصوص الدّائرة حول قضاياها، كقول إخوان الصّفاء عن القوة المخيّلة: «إنّها تعجز عن تخيل شيء لم تؤدّ إليه حاسة من الحواسّ». وذلك أنّ كلّ حيوان لا بصر له، فهو لا يتخيّل الألوان. وما لا سمع له، فلا يتخيّل الأصوات ولا يتوهّمها لأنّ التّخيل أبدا في تصوّره للأشياء تبعّ للإدراك الحسيّ»⁽²⁵⁾ فالحسّ يثقل التّخيل. لكنّ التّخيل يكثر إمكانات بناء الحسيّ حتّى أنّ الإنسان «يمكنه

(22) م ص 105.

(23) انظر رسالة في قوائين صناعة الشّعراء ضمن فنّ الشّعْر 155 وما بعدها.

(24) ابن سينا، الطّبيعيات، من عيون الحكمة، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطّبيعيات، قسطنطينية: مطبعة الجوائب، 1298 هـ، ص 22.

(25) رسائل إخوان الصّفاء وغلان الوقام، بيروت: دار صادر، 1957 ص ص 417-418.

أن يتخيل، بهذه القوة، جملاً على رأس نخلة أو نخلة على رأس إنسان وما شاكل هذه ممّا يعملُه المصورون والتّقاشون من الصّور المنسوبة إلى الجنّ والشيّاطين وعجائب البحر وممّا له حقيقة وممّا لا حقيقة له.⁽²⁶⁾

وإنّا كثيراً ما نفكّر ونحن في غفلة عن اللّغة وعن أدوات أخرى للإدراك. فالإنسان يدرك العالم بحواسّه الخمس الظّاهرة. وأمّا اللّغة فهي نقل المدركات إلى المتصورات. وحيث يوجد متصوّر فهناك تخيل؛ بمعنى تحوّل من محسوس إلى مجرد. وصور الأشياء حاصلة في الدّهن. وهي تتقبّل نظائرها ومثيلاتها وشبّياتها. وتنفّر من أشكال لم ترها من قبل. وترد على الإدراك إحساسات متنوّعة متباينة يجمعها المتخيل ويؤلف بينها. ويقسم الفارابي وابن سينا النّفس إلى قوتين: قوّة محرّكة ظاهرة وأخرى مدركة باطنة.⁽²⁷⁾ ويجعلان «الحسّ المشترك» أوّل القوى و«الخيال أو المصورة» ثاني القوى. فهي تحفظ ما يمدّها به الحسّ المشترك وما تؤدّيهِ إليها الحواسّ الخمس. يقول ابن سينا «الخيال أو المصورة قوّة [...] تحفظ ما قبّله الحسّ المشترك من الحواسّ الجزئية الخمس. ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواسّ».⁽²⁸⁾ إنّها تحوّل السّمع والبصر واللمس والذّوق والشمّ إلى حسّ مشترك. و«المتخيّلة أو المفكّرة» هي ثالث القوى ودورها أن تستعيد صور المحسوسات المختزنة في الخيال وتعاود تشكيلها على هيئات جديدة لا علاقة لها بالأشياء الحسيّة. فهي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحسّ وتركّب بعضها إلى بعض. وتفصل بعضها عن بعض في اليقظة والنّوم تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب.⁽²⁹⁾ وهذه القوّة لدى ابن سينا «تركّب بعض ما في الخيال مع بعض. وتفصل بعضه عن بعض».⁽³⁰⁾ وأمّا القوّة الرّابعة فهي «الوهميّة». وهي تمازج بين الأحكام. فتحكّم العسل الحلاوة. لكنّ الوهم ينظر إلى العسل على أنّه

(26) م ن 3: 416.

(27) ابن سينا، رسالة في القوى الإنسانيّة وإدراكاتها، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيّات 28.

(28) ابن سينا، كتاب الشفاء: القسم الخاصّ بالنّفس 44.

(29) الفارابي، السياسة المدنيّة، الملقّب: في مبادئ الموجودات، تحقيق فوزي نجار، بيروت: دار المشرق، ط 1993/2.

(30) م م 45. وانظر أيضاً 160 ابن سينا، الإشارات والتّنبّهات، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة: دار المعارف، 1960، ج 2: 357.

مرار. فيتغيّر طعمه في الوهم. وتتبع النفس هذا الوهم الذي يسفّه العقل. ولهذه القوة أثر في الفعل الشعري بما هو إثارة للقوة الوهمية والمتخيّلة. ويجعل الفارابي وابن سينا القوة «الحافظة الذّاكرة» خامس القوى. وهي تحفظ ما تدركه قوة الوهم من المعاني الجزئية غير المحسوسة. ولها وظيفة التذكّر.

وإنّا نُعني بهذه الترسّيمة لأنّها تمدّنا بمخطّط دقيق لولادة المعنى ونشأته. فالحواسّ تجتمع في حسّ مشترك ثمّ تحوّلها المخيلة إلى صور وتسلمها إلى الوهم فألى الحفظ. وإنّ هذه القوى متفاعلة.⁽³¹⁾ فالحسّ الظاهر لم ينزع عنه المادّة كلّ النزع والتخيّل قد تجرّد عن المادّة. لكنّه لا يزال قريب العهد بها. وأمّا العقل فمجاله التجريد الصّرف. ومدركات التخيّل لدى ابن سينا «مخلوطة بزوائد وغواشي من كمّ وكيف وأين ووضع».⁽³²⁾ ذلك أنّ «التخيّل، أبداً، في تصوّره للأشياء تبعّ للإدراك الحسيّ».⁽³³⁾ لكنّ الحسّ يدرك الأشياء على هيئاتها والتخيّل يتصوّرهما في هيئات وأشكال شتى ويعيد تشكيلها وتركيبها. فتوافق المحسوس أو تخالفه. وهنا موضع من مواضع الشعريّة عبّر عنه إخوان الصّفاء بأبلغ عبارة في قولهم: «إنّ أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة وعجائب متخيّلاتها. وذلك أنّ الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب والبرّ والبحر والسّهل والجبل وفضاء الأفلاك وسعة السماوات وينظر إلى خارج العالم ويتخيّل هناك فضاء بلا نهاية. وربما يتخيّل من الزّمان الماضي وبدء كون العالم. ويتخيّل فناء العالم ويرفع من الوجود أصلاً وما شاكل هذه الأشياء ممّا له حقيقة وممّا لا حقيقة له».⁽³⁴⁾ إنّ هذا النصّ ينفّث على سياقات وإشكاليّات خطيرة تمسّ المبحث الفلسفيّ ومباحث العقيدة. فعن هذه الفكرة نشأت مسألة العقل الفعّال وهي أرقى حالات يبلغ فيها التخيّل درجة عالية من التخيّل. ويشير النصّ مسألة الوحي والنبوة وشطحات الصّوفيّة ومقاماتهم. وإنّما يمنع من ذلك استغراق الحسّ الظاهر للإنسان.

(31) انظر التّحليل العميق الذي انتهى إليه جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، الدار البيضاء: المركز النّقاقيّ العربيّ، ط 3/1992، ص 33 وما بعدها، لا سيّما في تمييزه الدقيق - استناداً إلى ابن سينا وتمثلاً واضعاً لآرائه وبناء عليها - بين «الصّور» و«المعاني» ومنزلهما من الإدراك. وقد أهدنا كثيراً من جهوده في إنجاز هذا الفصل.

(32) في القوى الإنسانيّة وإدراكاتها ضمن تسع رسائل في الحكمة والطّبيعيّات 44.

(33) إخوان الصّفاء: الرسائل 3: 418.

(34) م ن 3: 230.

وإنَّ التَّخِيلَ مشدود إلى الحسّ. لكنّه ينفلت منه بعض الانتقالات في اللَّيل وفي الحلم. والمفكّرون العرب يحركهم تصوّر أخلاقيّ. فهم يرون أنّ صفاء المزاج واعتدال الفكر ممّا يترقّى بالتَّخِيل إلى إدراك المجرّادات ودلا يصح في الأكثر رؤيا الشّاعر والكذاب والسّكران والمريض والمغموم ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر. ⁽³⁵⁾ إنَّهم يعادون الأهواء والنّزعات الّتي تخرج عن المألوف لديهم من حركة الحسّ. بل إنّ الفارابي يرى أنّ الانسان «تفسد تخاييله. فيرى أشياء ممّا تركبه القوّة المتخيّلة على تلك الوجوه ممّا ليس له وجود ولا هي محاكاة لوجود. وهؤلاء هم الممرورون والمجانين وأشباههم». ⁽³⁶⁾ ذاك هو الفصل الأخلاقيّ الحادّ بين العقليّ والحسيّ. فالحسيّ هو موضع الأباطيل. والعقل هو طريق اليقين. وهو الّذي يفرّق بين الحقّ والباطل. ولا فائدة ترجى من التَّخِيل عندهم. ولذلك هاجموا. وحقّقوا من شأنه. وارتابوا في أمره. وتخرّصوا عليه. ونجد لذلك مثالا بليغا في عبارة ابن سينا: «وأما الّذي أمامك فباطل مهذار يلقّق الباطل تلقيقا ويختلق الزّور اختلاقا ويأتيك بأنباء من لم تزود، قد درن حقّها بالباطل. وضرب صدقها بالكذب». ⁽³⁷⁾

وهكذا ظلّ الخيال في تهمة لأنّه ليس سبيلا إلى بلوغ المطلق وإثبات وجود الله وصحّة الدّيانة وتدبير المعاش، ⁽³⁸⁾ حتّى أنّ أبا زكرياء الرّازي (251 هـ - 311 هـ = 865 م - 923 م) يذكر ضرر قصص العشاق ورواية الرّقيق الغزل وما ينشأ عن ذلك من إطلاق القوى الشّهوانيّة. ⁽³⁹⁾

لقد ظلّ المفكّرون ينظرون إلى الخيال على أنّه في عداء مع العقل حتّى أنصفه محيي الدّين ابن عربي (560 هـ - 638 هـ = 1126 م - 1240 م) إنشاء ونظرا. يقول: «هذا الرّكن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة». ⁽⁴⁰⁾

(35) ابن سينا، م م 51.

(36) آراء أهل المدينة الفاضلة، بيروت: دار العراق، 1955، ص 81.

(37) ابن سينا، حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، القاهرة: دار المعارف، دت، ص 44. وراجع ابن رشد (520 هـ - 595 هـ = 1126 م - 1198 م)، تلخيص كتاب النفس وأربع مسائل، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة: التّهضة المصريّة، 1950، ص ص 60-61 وص 65.

(38) راجع ابن حزم، التّحريب لحدّ المنطق والدّخول إليه بالألفاظ العاميّة والأمثلة الفقهية، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1959، ص ص 178-179.

(39) رسائل فلسفيّة، تحقيق بول كراوس، القاهرة: مطبوعات جامعة فؤاد الأوّل، 1939، ص ص 35-36.

(40) الفتوحات المكيّة، تحقيق عثمان يحيى، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1972-1990، ج 1: 87.

وإنَّ عبد القاهر الجرجاني نظر إلى التَّخْيِيلِ على أنَّه باب الكذب ونزَه الاستعارة عن ذلك . يقول :«التَّخْيِيلُ، ههنا، ما يُثَبَّتُ فيه الشَّاعِرُ أمراً هو غير ثابت أصلاً. ويدَّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها. ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى. فأماً الاستعارة فإنَّ سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنَّك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله، وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدَّعي دعوى لها سنخ في العقل.»⁽⁴¹⁾

لكنَّه يجعل الاستعارة والتَّشْبِيه بناءً على فكرة الادِّعاء والمبالغة معانيً وصوراً تخييليةً.⁽⁴²⁾ فله الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه وكان موضعه من الكلام أضنَّ وأشدَّ محاماةً عليه، فأمرُ التَّخْيِيلِ فيه أقوى ودعوى المتكلِّم له أظهر.»⁽⁴³⁾

لكنَّ الزَّمَخْشَرِي (467 هـ - 538 هـ = 1075 م - 1144 م) أخرج التَّخْيِيلَ من إيسار الصِّدْق والكذب معاً. ورآه تمثيلاً للمعاني المجردة. ففسَّر الآية «وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ»⁽⁴⁴⁾ بأنَّها تمثيل للعظمة. وأنكر حازم القرطاجني على من ليس لهم علم بالشَّعر من جهة مزاولته ومن جهة الطَّرْق الموصلة إلى معرفته طلبهم شرح أمر التَّخْيِيلِ. فدافع عن التَّخْيِيلِ. وأزال عنه الرِّيبَةَ. وأخرج الصِّدْق والكذب من الشَّعر. ورأى أن لا علاقة للشَّعر بالتَّصْدِيق أصلاً، بما هو دلالة الكلام على حقيقة الشَّيْءِ، فلا يُطلب في التَّخْيِيلِ المطابقة. ولا معوَّل في الجودة على الصِّدْق والكذب. وإنَّما على حسن التأثير. وليس يُعدُّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب. بل من حيث هو كلام مخيَّل.»⁽⁴⁵⁾

وإنَّ الشَّاعِرَ يحاكي بالمعاني من حيث هي صور حاصلة في الأذهان الأشياء القائمة في الأعيان. فالشَّعر هو إحداث صور بما هي إقامة لهيئات الأشياء في الأذهان بالأسماء. ويتقصَّى حازم القرطاجني بواعث قول الشَّعر وما ينشأ عنه من تعجيب واستغراب. فالنَّفْس تستطرف ما لا عهد لها به وتُسَرُّ بما يفجؤها مادام المقصود بالأقاويل الشَّعرية تحريك النُّفوس.

(41) الأسرار 253.

(42) راجع م ن 255-258 و295.

(43) م ن 295.

(44) البقرة 2: 255. والزَّمَخْشَرِي، الكشاف عن حقائق التنزيل وعلوم الأقاويل في وجوه التأويل، بيروت: دار

المعرفة، دت، ص 118.

(45) المنهاج 63.

وفي المتخيل ظلّ من الحسّيّ. والأقاويل المخيِّلة قريبة من الأقاويل البرهانيّة المجردة. وعلى هذا الأساس يبيّن حازم أنّ بناء الاستعارات على بعضها البعض ممّا يبعد التّخيل عن الحقيقة برتّب كثيرة. فالبعد عن الحقيقة يجعل المعاني غامضة. وهي تقارب الاستحالة ممّا يعكّر على المتلقّي التصديق. فهذه المحاكاة التّامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بمولاتها يكمل تخييل الشّيء الموصوف. ⁽⁴⁶⁾

وإنّ التّخيل قد غيّر تصوّر البلاغة العربيّة. فهناك بلاغة ناشئة هي بلاغة التّخيل. فقد قرّر ابن الأثير أنّ «المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة [...] لأنّه قد ثبت أنّ فائدة الكلام الخطابيّ هو إثبات الغرض المقصود في نفس السّامع بالتّخيل والتّصوير حتّى يكاد ينظر إليه عياناً». ⁽⁴⁷⁾ ويفرّق بين قولنا : زيد شجاع وقولنا زيد أسد. فالفرق بينهما في التّخيل والتّصوير لأنّ قولنا زيد شجاع نفهم منه أنّه جريء مقدام، «فإذا قلنا : زيد أسد، فإنّنا نخيل صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوّة ودقّ الفرائس». ⁽⁴⁸⁾

وهكذا فإنّ التّخيل في الشعر يقع في شبكة معقّدة جدّاً. وحينما بدأت النّظرة إلى التّخيل تغادر مواقع تردّه إلى الجنّ والجنون وإلى مفارقة الحسّ وهيجان الشّهوة صار النّقاد يبحثون في دور التّخيل في الأقاويل الشعريّة. فلهذا ظلّ هذا المبحث بعيداً، لأمد طويل، عن اهتمامات النّقاد. وإنّ تدبّر تخييلية التوليد وما أنشأ الشعراء من ضروب الأخابيل مقدّمة هامّة لبناء تصوّر عميق عن الممكن التّخيليّ الذي طوّر هذه الشعريّة. وقد اقتصرنا في هذا المبحث على النّظر واكتفينا بالإشارات والتّبهيّات على أن نفصل ذلك ونشرحه ونضع له تأويلاته في فصليّ اختراع المعنى وابتداع المعنى.

(46) م من 105.

(47) المثل السائر 1: 78.

(48) م من 1: 78-79.

التحوّلات التّصويريّة

التّحوّلات التّصويريّة في بلاغة الشّعر وصوره والأشكال الجماليّة
الحادثة في عبارة العرب وما نشأ عن ذلك من تطوّر في التّظريّة
الشّعريّة.

غايّتنا من هذا المبحث أن نصوغ تصوّراً دقيقاً عن التّطوّر البلاغيّ في الشّعر
العربيّ من التّشبيه إلى الاستعارة وأن نقف على الأشكال الجماليّة الحادثة في
عبارة العرب وأن نؤلّف بناء نظريّاً عن تاريخ أشكال الكتابة وأساليبها. فالاستعارة
أصلها المشابهة. لكن علينا أن ننّبه إلى أن التّشبيه نفسه كان يؤوّل أمره، شيئاً
فشيئاً، إلى بناء استعاريّ لاقتداده أكثر أركانه. والاستعارة نشأت عن تطوّر أشكال
الكتابة والدّوق الّذي يسوسها. لكنّ النّقاد كثيراً ما يردّون الاستعارة إلى التّشبيه
لتفسير معناها ومبناها. وهي تشترك مع التّشبيه في المشابهة. وتفتقر عنه في
الشّكل والصّيغة. ورغم ذلك فإنّ النّقاد يبحثون في ما تشترك فيه مع التّشبيه لا في
ما تفتقر به عنه.

وقد طوّر عبد القاهر الجرجانيّ النّظر في الاستعارة من بعدما مجّدها. فهي
ليست مجرد نقل لللفظ من أصله اللّغويّ إلى ما لم يوضع له لسبب المشابهة. وإنّما
هي إثبات لمعنى. فإذا قلت رأيت أسداً كان غرضك إثبات أن الرّجل كالأسد في
الشّجاعة. فأنت لا تبتغي جعله أسداً. وإنّما توقع في ذهن مخاطبك أنّه صار في
نفسه أسداً. فقد «بلغ من شدّة مشابهيته الأسد ومساواته إيّاه مبلغاً يُتوهم أنّه أسد
بالحقيقة.»⁽¹⁾ إنّهُ يقيم الاستعارة على التّلقّي. فهي تحدث تخيلاً وتوهماً. والتّوهم
لا يجريه على معنى هجين. وإنّما لأنّ المتوهم تتراءى له الأشياء كأنّها حقيقة. وما
هي بحقيقة. وإن ما دفعه إلى هذا الضّرب من النّظر والاعتبار - في تأويلنا - هو

أنّه يعتبر الاستعارة كأنّها وضع جديد، وما ينبغي لها. فهي تقارب الحقيقة. وتوهم بها. لكنّها لا ترمي إليها أصلاً.

ولأنّ مبحث الاستعارة يحتاج إلى برهان يبيّن ولأنّ الشّعْر عزّ على البرهان بما غمض من معانيه فإنّ الجرجاني لجأ إلى الاستعارة في درس الاستعارة. فمثّل للسياق متوسّلاً بصنائع أخرى.

ومن مسالك بناء الاستعارة أن يوقع الشّاعر الاسم على ما هو منه بسبب كتسمية المطر سماء والنّبت غيثاً. ⁽²⁾ فالاستعارة لدى عبد القاهر تقوم على الادّعاء والإثبات لا النّقل. بل إنّ من الاستعارة ما لا يمكن فيه تقدير النّقل أصلاً كقول تأبّط شرّاً [الطويل]

إِذَا هَزَّهْ فِي عَظْمٍ قَرْنٌ تَهَلَّلْتُ نَوَاجِدُ أَقْوَامِ الْمَنَايَا الضَّوْاحِكِ ⁽³⁾

فهو لمّا جعل المنايا تضحك جعل لها الأقواء والنّواجذ التي يكون فيها الضّحك. ولم يستعر لفظ النّواجذ ولفظ الأقواء. فليس هناك شيء في المنايا شَبَّهَ بالنّواجذ وشيء شَبَّهَ بالأقواء. فالاستعارة ادّعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء. ويرى الجرجاني أنّ قولهم: إنّ الاستعارة تعليق للعبارة على غير ما وُضعت له في اللّغة ونقل لها عمّا وضعت له كلام قد تسامحوا فيه. فإذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عمّا وضع له.

والاستعارة ضريان: أولهما نقل الاسم عن مسمّاه الأصليّ إلى شيء آخر ثابت معلوم. فتجريه عليه. وتجعله متاولاً له تناول الصّفة للموصوف مثل: رأيت أسداً، تعني رجلاً شجاعاً لأنك يمكن أن تقول رأيت أسداً وأنت ترى الحيوان المعروف المسمّى أسداً. فأنت قد قصدت نقل معنى الأسدية إلى الرّجل كما يمكنك أن تشاهد الأسد والرّجل معاً وتقول: أرى أسدين. ويكون أحدهما حقيقة والآخر مجازاً. فالإسم، ههنا، يتناول شيئاً معلوماً ينصّ عليه. فقد نُقل الإسم عن مسمّى أصليّ وجُعِلَ إسماً لغيره على سبيل الإعارة والمبالغة في بناء الاستعارات. ⁽⁴⁾ والجرجاني يرى الاستعارة في وجه

(2) م 331 - 332.

(3) د 68.

(4) راجع أسرار البلاغة 42 و220 وما بعدها.

من مبانيها وأشكالها مقارنة للتشبيه، ناشئة عنه. فهي مبالغة في التشبيه ودرجة أخرى بما تكون عليه المبالغة من خصائص في بناء المعنى.

وثاني ضروب الاستعارة أن يؤخذ الاسم ويوضع حيث لا يبين فيه شيء يُشار إليه. ومثال ذلك قول لبيد . [الكامل]

وَعَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَقِرَّةً
إِذْ أَصْبَحَتْ بَيْدَ الشَّمَالِ زِمَامُهَا⁽⁵⁾

فقد جعل لريح الشمال يدا. ولا شيء هناك مشار إليه يمكن لليد أن تجري عليه كإجراء الأسد على الرجل. فهناك شيء يقوم في النفس وإن لم يظهر في اللفظ. والنقاد أقاموا البنية الاستعارية على التلقي. وهي قائمة في الحالات الشعرية. فالمشابهات قد لا يدركها حتى القائل نفسه. وإنما يجد في نفسه صوراً مماثلة لصور أخرى مركبة على نحو لا يمكن فيه تفكيك العناصر المؤلفة لصورة ومقارنتها أفراداً أفراداً بالعناصر المكونة لصورة أخرى لأن المماثلة قائمة في تأليف العبارة وبناء الكلام وفي أصل النشأة حينما كانت الصور هائمة في المخيال أو في العاطفة أو في الفكر قبل أن تأتي عليها العبارة وتجعلها كلاماً مؤلفاً على نحو معين. لكن للتأويل مذاهب أخرى إذ يمكن أن يذهب المؤول إلى أن لبيداً تخيل للشمال في تصريف الغداة حكمَ المدبر المصرف لما زمامه بيده. وهذا أمر لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس. فهو لم يجعل شيئاً ما يدا. وإنما أراد أن يثبت لريح الشمال تصرفاً كتصرف الإنسان. فاستعار اليد. ونظر إلى الريح وهي الخيال إنسان هي تفعل بدلاً عنه ما هو من ملكاته وقدراته «حتى يبالغ في تحقيق الشبه»⁽⁶⁾ وكذلك حكم الزمام في استعارته للغداة. فالشاعر «وقى المبالغة شرطها من الطرفين. فجعل على الغداة زماماً ليكون أتم في إثباتها مصرفةً كما جعل للشمال يدا ليكون أبلغ في تصييرها مصرفةً»⁽⁷⁾ فالضرب الأول لا يحتاج إلى تأويل. والتشبيه في غير حاجة إلى تأويل. والوصف قائم في العبارة وفي المستعار نفسه لحضوره في الكلام لا في ما يضاف إليه من مستلزماته. والشبه موجود في الشيء الذي استمرت له

(5) د 156: 18 والمعلقات 182: 18.

(6) الأسرار 44.

(7) م ن. ص ن.

إسمه. وهو الأسد في: رأيت أسدا. والضرب الثاني هو المفتقر إلى التأويل. والوصف لا يقوم في الاستعارة نفسه بل في ما يضاف إليه ولا يتأتى إلا بطول الفكرة وإعمال التأمل وطول النظر كقول زهير: [الطويل]

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ⁽⁸⁾

فلا يمكن إثبات ذوات تتناول الأفراس والرواحل كتناول الأسد للرجل. فالشاعر لما ترك الصبا وأهملها وانتبه وصحا من حبّ رآه باطلا ولم تعد تنازعه نفسه إليه وبطل طلبه. ورأى كأنه حطّ عن خيله ورواحله، والحامط عن الخيل يعربها ممّا تحمله. فوجد نفسه منقطعا عن الرّحيل إليها وطلبها كمثل من حطّ عن أفراسه. لكن في الصورة أمرين يثيران الانتباه. أولهما في مرجعيّتها؛ فهي مشدودة إلى سياق حقيقي يعيشه العربي. وثانيهما في صياغتها؛ فقد جعل للصبا أفراسا ورواحل. ولما كان المنقطع عن أمر ينزل عن رواحله فقد جعل مغادرة حبّ سلمى بمثابة من لم يعد له غرض في الرّحيل. وهذا البيت كأنما هو ردّ اقتضته حال الغيبة عن قطع المهامه واحتمال الخطر في طلب الحبيبة في حالات الصبا والعشق. فهذه الصورة مثّلت مشهد الفراق وانقطاع الصلة.

وإن وجه الشبه في الاستعارة مفرد ومركّب. فالمفرد كالشجاعة في الأسد والمركّب مثل قولهم: أخذ القوس باريها. فالقوس كناية عن الخلافة والبرّي يشير إلى مستحقّها. والقوس لم تستعر للخلافة على حدّ استعارة الأسد للرجل. فلا شبه بين الخلافة والقوس على الانفراد. فلا يقال الخلافة قوس والمستحقّ بار. وإنما يتألف الشبه من حال الخلافة مع القائم بها من حال القوس مع الذي براها. وهذا الضرب من الاستعارة جرى مثلاً. والمثل هو انقطاع الكلام عن مرجعه وإحالاته التي كونت المشابهة واحتماله لتأويلات مختلفة، بل انفتاحه -من أصل تكوينه- على أبنية مجازية متعدّدة وغير محصورة. فيصير المتلقّي نفسه يأخذ صورة جاهرة ويلقي بها في عديد السياقات التي تشاكلها.

ولوجه الشّبه باعتبار العلاقة بين جنسيّ المستعار والمستعار له ثلاثة أنواع :

1 - أن يكون معنى الكلمة المستعارة موجودا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة؛ بمعنى أن يكون المستعار والمستعار له جنسا واحدا كاستعارة الطّيران لغير ذي الجناح في السّرعة وتشبيه العدوّ بالسّباحة. والعدوّ والطّيران والسّباحة كلّها من جنس واحد، من حيث الحركة على الإطلاق.

2 - أن يكون الشّبه مأخوذا من صفة توجد في جنسين مختلفين مثل: رأيت أسدا أي رجلا شجاعا. فالوصف الجامع بين الجنسين المختلفين هو الشّجاعة. ولأنّها أظهر في الأسد فقد حملوا عليه الإنسان لأنّ الصّفة غير ثابتة فيه.

3 - الصّميم الخالص من الاستعارة : وحدّه أن يكون الشّبه مأخوذا من الصّور العقلية. وفيه أصول وأنواع.

(أ) يؤخذ الشّبه من الأشياء المشاهدة المدركة بالحواسّ للمعاني المعقولة كاستعارة النّور للحجّة. فهذا شبه أخذ من محسوس لمعقول.

(ب) أن يؤخذ الشّبه من الأشياء المحسوسة للأشياء المحسوسة والشّبه عقليّ كالحديث : «إِيَّاكُمْ وَخَضِرَاءَ الدَّمَنِ»⁽⁹⁾ فالشّبه مأخوذ للمرأة من النّبات. لكن ليس المقصود بالتشبيه لون النّبات وخضرته. وإنّما الشّبه عقليّ بين المرأة الحسناء في منبت السّوء وبين النّبتة النّاشئة على دمنة. ووجه المشابهة في «حسن العرض مع فساد الباطن وطيب الفرع مع خبث الأصل»⁽¹⁰⁾.

(ج) أخذ الشّبه من معقول لمعقول وله وجهان :

- تشبيه الوجود بالعدم والعدم بالوجود كالحياة بالموت والموت بالحياة.

- أن يكون الشّبه على اعتبار صفة معقولة يُتصوّر وجودها مع ضدّها ما استعرت إسمه كأن يقال : لقيّ الموت، يريدون لقيّ الأمر الصّعب الذي هو في كراهة النّفس له كالموت.⁽¹¹⁾

(9) هذا الحديث غير مثبت بالصّحاح.

(10) الأسرار 62.

(11) راجع م ن 52-62.

ومن أهمّ التحوّلات الشكّليّة في مجاز العرب بحثُ الجرجاني في قلب التشبيه استعارة. فالشّعراء يعمدون إلى تشابيه ويحوّلونها بضرب من الصياغة والتّأليف إلى بناء استعاريّ. وإنّ نظام العبارة في الاستعارة غير نظامها في التشبيه. ولذلك بحث الجرجاني - بكثير من التدبّر والحرص والحذر - في بنية الاستعارة. وكشف دقائق معانيها وصيغها. وقسّم وجوه الشّبه إلى شبه في الصّفة وشبه في مقتضاها. فإذا كان الشّبه في مقتضى الصّفة أو في حكم لها وكان التشبيه صريحاً بذكر الأداة فإنّه لا يمكن نقله إلى استعارة كقول النّابغة: [الطّويل]

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي
وَإِنْ خَلَّتْ أَنْ الْمُتَّأَى عَنْكَ وَاسِعٌ⁽¹²⁾

فاللّيل في هذا البيت لا يُعامل معاملة الأسد في قولنا: رأيت أسداً. فهذا لا مذهب له في الكلام ولا طريق إليه.

وأما الشّبه في الصّفة دون مقتضاها أي ما هو متعارف من الأوصاف ممّا يجري عليه العرف على أنّه أصل يقاس عليه فمثاله النّور في الشّمس وما شاكل ذلك من الأوصاف الّتي لكل وصف منها جنس هو بمنزلة الأصل.⁽¹³⁾

وإنّ الجرجاني يريد أن يقيم نظاماً لدرس صور الاستعارة. وهو يدرّق النّظر في مراتب المشابهة والاختلاف بين التشبيه والاستعارة.⁽¹⁴⁾ ويقوده الاختلاف والمشابهة إلى درس الاشتباه. فالاستعارة والتشبيه متقاربان في بعض الأمثلة. والاستعارة تُسقط ذكر المشبّه وتدّعي له الإسم الموضوع في الأصل للمشبّه به كقولنا: رأيت أسداً. فالإسم المشبّه غير مذكور.

ويستد الجرجاني إلى معاني النّحو أي إلى الوظائف الإعرابيّة للتّفريق بين محلّات المشابهة ومحلّات الاستعارة. ففي الاستعارة تُثبّت المعنى المستعار له أو تدّعيه حيث يقع الإسم المستعار مبتدأً أو فاعلاً أو مفعولاً مجروراً بحرف الجرّ

(12) د 127 : 29.

(13) انظر الأسوار 225-227.

(14) انظر م ن 223-298. وراجع محمّد غاليم، التّوليد الدّلاليّ في البلاغة والمعجم، الدّار البيضاء: دار توبقال، ط 1987/1، الفصل الأوّل: التّولييد القديم والتّوليد الدّلاليّ، ص ص 11-33.

ومضافا إليه. ⁽¹⁵⁾ وفي التشبيه يكون إسم المشبه به خبرا أو ما كان بمنزلته كخبر الناسخ أو حالا أو مفعولا به ثانيا. ⁽¹⁶⁾

ويستخرج الجرجاني الوجوه التي تقوم عليها الاستعارة كالإيجاز والإيضاح والتشخيص والتجسيم. ويردّ بلاغة الاستعارة إلى النظم. ويشترط الخفاء لحسن الاستعارة. فهي «ترى بها المعاني الخفية بادية جليلة». ⁽¹⁷⁾ «ترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة. [...] وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون». ⁽¹⁸⁾

ولا يُرجع عبد القاهر أهمية الاستعارة إلى قوّة الشبه أو المبالغة كما رأى النقاد من قبله. إنه يربط جمال الاستعارة بالنظم والإثبات. فالاستعارة لا تقتصر على نقل المعنى والمبالغة فيه. فهي: «تقتضي قوّة الشبه وكونه بحيث لا يتميّز المشبه عن المشبه به. ولكن ليس وذلك سبب المزية. وذلك لأنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت به صريحا فقلت: رأيت رجلا مساويا للأسد في الشجاعة. وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسدا وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك: رأيت أسدا. وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون». ⁽¹⁹⁾ هكذا فإنّ المزية ليست في المثلث. وإنما في طريقة الإثبات. وهذه الفكرة تمثل تطورا عميقا في تأويل الشعر. ويمثّل بقول الواواء الدمشقي: (... - نحو 385 هـ = ... - نحو 995 م) [البسيط]

فَأَسْبَلْتُ لَوْلُؤًا مِنْ تَرْجَسٍ. وَسَقَتَ
وَرْدًا. وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ ⁽²⁰⁾

فليس تشبيه الدمع باللؤلؤ من عين كالترجس وخذ كالورد وأصابع كالعناب وأسنان كالبرد هي موطن المزية، لكن طريقة إثبات الشبه هي سبب المزية في نظر عبد القاهر الذي يقيم جمال الاستعارة على الخفاء. يقول: «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا». ⁽²¹⁾ فهذا

(15) م ن 223-224 و 303-304.

(16) م ن 224 و 302-307.

(17) م ن 41.

(18) م ن. ص ن. وهذان الشاهدان يؤكّدان نزعة البيان المتحمّكة في تصوّر النقاد للجميل.

(19) الدلائل 344.

(20) الديوان، تحقيق سامي النّهان، بيروت: دار صادر، ط 2/ 1993. وانظر الدلائل 344.

(21) م ن 346.

التصوّر يعبر عن تطوّر جذريّ في اعتبار المزيّة الناشئة عن الاستعارة. وإنّ الحسن متأتّ من إخفاء المعنى. وفي هذا الموضع من الاعتبار كان نقّاد مثل ابن قتيبة والقاضي الجرجاني والآمدي وابن طباطبا يردّون المستوى التصويريّ الذي تبنّيه الاستعارة إلى القرب والوضوح والبيان. وإنّ الجرجاني يناظر هذا التصوّر الذي يرى الاستعارة زينة وحلية وكسوة وشيئاً يُضاف إلى المعنى دون أن يغيّر من جوهره ويمدّ الجودة سابقة على الشكل في حلّ منه كما ذهب إلى ذلك ابن طباطبا وأجهد نفسه في إقراره.

وجمع ابن المعتزّ بين الاستعارة وطرق أخرى من الأداء كالتجنّيس والطباق وردّ الأعجاز على الصدور. وأغفل قدامة الاستعارة ولم يولها الأمدي أهمية كبيرة. وإنّما اقتصر على قبيح استعارات أبي تمام. فالنقّاد قبل عبد القاهر الجرجاني فتهم التشبيه لأنّه يحقّق لهم شرط الإبانة. وحتىّ الذين شغفوا بالاستعارة فإنّهم عاملوها معاملة التشبيه. ولم يحسّوا إحساساً عميقاً بقدرتها على تكوين المعنى وكونها ذات أثر حاسم في صياغة الأشكال. ويعرّف ابن قتيبة الاستعارة تعريفاً ينطوي على حذر شديد إذ يقول عن العرب إنّها «تستعير الكلمة. فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً»⁽²²⁾

وإنّنا نقدر أنّ النقّاد الأوائل يمكن أن ينشغلوا بأمر التعريف. فيوردون هذه القضايا الشكليّة الدّنيا المتعلّقة ببنية الاستعارة⁽²³⁾ ولكن ما الدّاعي إلى أن يستمرّ هاجس تعريف الاستعارة في مقالة النقّاد المتأخّرين حتّى القرن الثّامن وهم يكرّرون التعريف نفسه على بساطته دون أن يتدبّروا بلاغة الاستعارة ووجوه اللّذة التي يمنحها هذا الضّرب من تصريف الكلام ودون أن ينظروا في الاستعارة من حيث حدودها في النفس وفي اللّغة وبنائها للكلام الشعريّ وأثر الأنظمة التصويريّة التي تنشئها وأشكال المجاز فيها وتطوّرها وعلاقتها بتطوّر أساليب الكتابة وقوانينها وقواعدها ؟

لقد اكتفى النقّاد والبلاغيّون بعد عبد القاهر الجرجاني بالشرح والتّوضيح كالزّمخشري وفخر الدّين الرّازي في القرن السّادس والسّكاكي وابن الزّمكاني في القرن

(22) تأويل مشكل القرآن، شرح سيّد أحمد الصّقر، القاهرة: دار التراث، ط 2/1973، ص 102 والشعر والشّعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، 1966، ج 1: ص 177. وانظر الأمدي: الموازنة 1: 423.

(23) راجع البيان والبيانين 1: 153.

السابع ويحيى بن حمزة والقزويني في القرن الثامن. فالرّازي يعرف الاستعارة تعريفاً يردنا إلى النصوص النقدية الأولى في قوله هي: «ذكر الشيء بإسم غيره وإثبات ما لغيره لأجل المبالغة في التشبيه». ⁽²⁴⁾ وعرفها الخوارزمي (... - 387 هـ = ... - 997 م) بكونها «ادعاء معنى الحقيقة في الشيء». ⁽²⁵⁾ وعند السكاكي هي: «أن تذكر أحد طرفي التشبيه. وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»، ⁽²⁶⁾ على أن هذا التعريف اجتهد فيه صاحبه في اختيار العبارة لتصوير خصائص بناء الاستعارة. لكن مثل هذا الحكم العام على قوانين صياغة الاستعارة يخفي أشكال الاستعارات القائمة حقاً في الكتابة من حيث تطورها عن مثل هذا التعريف المتقدم. وفي إطار تصور ابن الأثير للمجاز من حيث هو ضرب من القياس في حمل الشيء على ما يناسبه ويشاكله، يقول: «إذا حققنا النظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمراً قياسياً في حمل فرع على أصل المناسبة بينهما. وإن كانا يفترقان بحدّهما وحقيقتهما». ⁽²⁷⁾

وإنّ هذا الجمع في التعريف بين الاستعارة والتشبيه حمله عليه الانشغال بالتصور المنطقي العام لنشأة المجاز في الكلام معرضاً عمّا تثير الاستعارة من اختلاف عن التشبيه في صياغتها ونظامها وعملها في النصوص. فابن الزمكاني (667 هـ - 727 هـ = 1269 م - 1327 م) يقول في هذا السياق: «اعلم أنّ الاستعارة فائدتها أن توجب حصول ما سبقت له إيجاباً ذاتياً يستحيل مع ذكرته أن يعرى عنها؛ ألا ترى أنّ الأسد لذاته يجب أن يكون شجاعاً، ولم ينشأ له ذلك بسبب ذات أخرى». ⁽²⁸⁾

وإنّ هذا الاستقرار في تصور النقاد للاستعارة يُفسّر بنشأة الاستعارة في فضاء بياني جدّاً وبأنّ المعنى كان يتكوّن تحت مراقبة بيانية مشدّدة، كما نقول اليوم. وإنّهم لم يتصوروا أنّ الاستعارة تخلق المعنى خلْقاً أو تخلقه خلْقاً آخر وأنّ بلاغة الاستعارة

(24) نهاية الإيجاز في دراية الأصحاح، تحقيق بكرى شيخ أمين، بيروت: دار العلم للملايين، 1985، ص 86.

(25) شرح سقط الزند، بيروت، دار صادر، 1988، ص 1 : 176.

(26) مفتاح العلوم 174.

(27) المثل السائر 2 : 83.

(28) التبيان في علم البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد: مطبعة العاني، 1964، ص 42.

غير بلاغة التشبيه وأن الاستعارات تطوّرت بتطوّر الأنظمة الرمزية التي تحكم حياة العرب وحتى بتغير الأسس الأخلاقية المتحكّمة في المجتمع العربي الإسلامي وأن استعارات القدم ليست استعارات المولّدين وأن الأصول التي حكمت بناء الاستعارات في شعر المتنبي غير الأصول التي قام عليها البناء الاستعاري في شعر امرؤ القيس أو عنتره أو الأعشى أو النابغة.

وقد اهتم الرّماني والعسكري ببلاغة الاستعارة. ونجد لديهما ملاحظات ذكية حول دور الاستعارة في بناء شعرية الكلام. لكنهما يحصران بلاغتها في أربعة مستويات :

- شرح المعنى والإبانة عنه.

- تأكيد المعنى والمبالغة فيه.

- الإيجاز.

- تحسين العرض.⁽²⁹⁾

فهما يشيدان بالاستعارة إلا أنّهما يقفان عند الاستحسان وتأكيد كونها أبلغ من الحقيقة. ويشيران مسألة أثرها في النفس.

وأما الأمدي، فقد فتنته فكرة التّناسب التي أُلح بها ابن طباطبا من بعده. فوضع لها سياقها المنطقي⁽³⁰⁾، إذ يقول عن العرب : «إنّها استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه من بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه. فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائحة بالشّيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه.»⁽³¹⁾ ومن أدلة ذلك قول طفيل الغنوي : [الكامل]

وَجَعَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ⁽³²⁾

(29) انظر الرّماني : النّكت 86 وما بعدها. والعسكري : كتاب الصّناعيتين 274.

(30) راجع الموازنة 1 : 266 والميار 12-18.

(31) م ن 1 : 432.

(32) م ن 1 : 432 والعمدة 469. والبيت مشكوك في نسبته لطفيل الغنوي. راجع الديوان، تحقيق حسن فلاح

أوغلي، بيروت: دار صادر، ط1/1997، ص 137.

فالملاءمة في أنّ شحم السنام من الأشياء التي تُقَتَّت. ومن التحوّلات العميقة في بنية الاستعارة - ممّا لم ينتبه إليه الأمدي - أنّ الاستعارة صارت تطلب ما لا يُقَتَّت وتكسر هذه القرابة بين المستعار منه والمستعار له وتذهب بعيدا في طلب المشابهات الدقيقة الخفية. ففي بيت طفيل كأنّ الرّحل يتخون الشّحم وينتقص منه ويذيبه حتّى لكأنّه جعله قوتا له يقتاته لما يكابد الرّاحل من مشقة الرّحيل. وقد عدّ الأمدي هذه الاستعارة من أحسن ما بلغ علمه من الاستعارات وذمّ استعارة أبي تمام بعدها وإعراضها عن المشابهة الشّديدة والتّناسب. يقول أبو تمام : [البسيط]

لَمْ تُسَقِّ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً عَلَى ظَمَأٍ كَمَاءٍ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهَا فَهْمٌ⁽³³⁾

هذا البيت، في نظر الأمدي، من رديء الاستعارات وقبيحها وفاسدها لأنّ أبا تمام جعل للقافية ماء على الاستعارة. فلو أراد الرّونق لصُلِحَ كلامه. لكنّه أجرى فعل يسقي. فأخلّ بمعنى الرّونق. وغادر هذا الوجه الممكن من استعارة الماء للقافية. فلا يمكن، في اعتباره، أن نقول ما أعذب ماء قفا نيك أو ماء قصيدة كذا «لأنّ للاستعارة حدّا تصلح فيه. فإذا جاوزته فسدت وقبحت». ⁽³⁴⁾ لكن كيف يدرك الشاعر هذا الحدّ الصّالح ؟ ومن أيّ ذوق يستقي معايير الصّواب والفساد والجمال والقبح ؟ إنّ ما يهمّ الأمدي هو أن يقيم جمال الاستعارة على المناسبة والمثابهة. ونجد هذا الرّأي لدى القاضي الجرجاني في قوله : «إنّما تصحّ الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشّبه والمقاربة». ⁽³⁵⁾

وانتهى الخطاب النّقديّ القديم إلى شرائط للاستعارة هي الإيجاز والإيضاح والتّشخيص والتّجسيم. فهل إنّ بلاغة الاستعارة في قوّة المشابهة أم في طريقة العبارة ؟ إنّ الرّماني والعسكري والأمدي يتراوح نظره بين الاستعارة من حيث هي طريقة عبارة عن المعنى وبين تأكيد مشكل المشابهة والمشكلة بين المستعار منه والمستعار له.

(33) د 4 : 490 : 2. وفي الوساطة 432 «أَقْلُ نَدَى» عوض «عَلَى ظَمَأٍ».

(34) الموازنة 275-276.

(35) الوساطة 429 وكذلك 41. وانظر المرزوقي : شرح الحماسة 1 : 10-11.

والنقد سواء عليهم أقرّوا ببلاغة الاستعارة أو لم يقرّوا، فإنّ النصوص تسفّه ما يذهبون إليه. فقد باعد الشعراء. وذهبوا في الخروج عن المشاكلة والمماثلة مذاهب. وأحالوا. وأفرطوا. وأسرفوا. وغالوا. وأوغلوا. وإنّ ذلك لا يمثل تطوّراً عميقاً وخروجاً عن هيئة قديمة للبلاغة العربية.

وإنّ ما أنجزه شعراء الإحداث - حتّى إن لم يخرج غالباً عن مقتضيات بلاغة العمود وقواعدها - فإنّه هامّ من الناحية المبدئية في حضارة أكّدت فيها أجيال من النقد أنّ بلاغة القدم هي الأصل وأنّ الشعر قد انتهى. فظهر لهم أبو تمام وأبو نواس وبشار وابن المعتزّ وابن الرّومي والمتنبّي والمعرّي وابن زيدون. (394 هـ - 463 هـ = 1004 م - 1071 م) فغيّروا من رسم البلاغة وصورها وأشكال حضورها في النصوص الشعرية على نحو لا نظفر به عند امرؤ القيس وزهير والأعشى وعنتره والنّابغة.

وإنّ النقد قد أقلقهم الشعر المحدث لأنهم لم يقدرُوا على ترويضه وسياسته بما استقرّ لديهم من مفاهيم النقد. فحاكموه - وهم معاصرون له - بأحكام القدماء. ثمّ أتى نقاد من بعدهم. وصار الشعر المحدث نفسه قديماً زمنياً عليهم. لكنهم ظلّوا متمسّكين برؤية للشعر وضعها النّقاد واللّغويّون الأوائل. فالنّقاد شعّروا بإيحاء الاستعارة وصورها الجديدة وامتاعها عن البيان ونزوعها إلى الغرابة. ولم يخفّ عنهم ما تحمله من لذة القول ومحاسن الكلام. وراقهم هذا التصريف الجديد للشعر. (36) لكنهم عدّوا ذلك لا يغيّر من المعاني التي أتى عليها الأوائل. وما يهّم النّقاد هو ألاّ تداخل بين المستعار منه والمستعار له. فالاستعارة عندهم تُثبت المعنى للمستعار له وتدعيه بطريقتين.

(أ) أن تكون المشابهة صريحة وأن يكون النقل واضحاً.

(ب) أن يكون النقل والمُشابهة خفيّين.

وهم، إذ يفسّرون الاستعارة، يردّونها إلى التشبيه كي يفهموها لأنّه أرسخ في البيان. وهو لا يحتمل تعبيراً مثل «يد الشّمال» أو «ماء الملام». ففكرة التشبيه وأصول بنائه ظلّت توجّه نظرهم إلى الاستعارة. فيطلبون المحسوس والمعقول والمُشاهد في

(36) راجع الدلائل 331 وما بعدها.

صياغتها. وإنّ النّقد القديم ينطلق من عدم التّداخل بين الحدود. ولا شيء مثل البيان لا يداخل بين الحدود.

فما هو المشكل الّذي واجهه النّقاد في دراسة الاستعارة ؟ يمكننا أن نرسم المشكل الّذي وقع النّقاد فيه على النّحو التالي : إنّ الاستعارة والتّخييل والمحال والإفراط والغلو مفاهيم تتعارض مع الوضع والاصطلاح والتأسيس. فالمجال الأوّل هو مجال اللّامتناهي. والمجال الثّاني هو مجال المتناهي. وإذا حكمنا المتناهي على اللّامتناهي ردّ احتمالاته وانفتاحاته إلى ضرب من التّناهي. فلا يمكن الوقوف على الممكنات التّعبيريّة والإيحائيّة والتّصويريّة الّتي تتبني عليها الاستعارة. لكنّ النّقاد يحرصون على أن يسبدوا كثيرا من إمكانات الكتابة الّتي تخترق المؤسّس والثّابت. ولنتصوّر أن ناقدا زعم أنّ شعر القدامى ليس بشعر وأنّ الاستعارات الحسنة هي ما أنجزه المجدثون ووضع سياقاً نظرياً للاستعارات البعيدة. وقال: إنّ شعر القدماء معانيه واضحة وقال بإمكانية أن تكون معانيّ نثرية لا فنّ فيها سوى ما قامت عليه من أوزان وقواف وأنكر حسنيّة الصّورة وعدم قيامها على التّخييل واعتبر أنّ شعر المولّدين قد طوّر المجاز والتّخييل وأنّ المزيّة في بناء الصّورة، وقد أفلح فيها الشعراء المحدثون. فماذا يبقى من الشعر القديم لو أنّ هذا النّاقد ناظر كلّ التّاريخ البلاغيّ ؟

إنّ الاستعارة مع المولّدين قد بنت نظاماً آخر للحسن والجودة والمزيّة ممّا جعل هذا العصر عصر الاستعارة بعدما كان عصر القدم عصر التّشبيه. ولقد فرض التّشبيه سلطته على الاستعارة حتّى صارت مماثلة له؛ تكاد لا تقترق عنه. ثمّ تحرّرت من بيانه ووضوحه ومشابهاته لأنّنا يمكن أن نقول: هذه استعارة بعيدة. لكنّنا لا يمكن أن نقول: هذا تشبيه بعيد.

وعدّ الأمدي أبا تمام محيلاً للكلام عن جهاته. فقد «عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة»⁽³⁷⁾ وأبان عمّا يعدّه الأصل في الاستعارة. يقول: «تستعير [العرب] الكلمة. فتضعها مكان

الكلمة إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً. ⁽³⁸⁾ وهكذا، فالإعارة هي المبدأ المتحكّم في إنتاج الاستعارة. والمعير يعبر من كان منه بسبب أو مجاوراً له أو مشاكلاً. وإن فكرة تبادل السياقات جرت في عبارة الجاحظ إذ يعرف الاستعارة بكونها: «تسمية الشيء بإسم غيره إذا قام مقامه». ⁽³⁹⁾ **فكرة المقام والمكان** ردت التفكير البلاغي إلى التفكير التحوي. فهم ينطلقون من تصوّر المحلّات الإعرابية وما يناسبها من اللفظ والنظم والمعنى. ويلاحظون «نقل الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها». ⁽⁴⁰⁾ فجمايلية الاستعارة قائمة على النقل كما يرى نقاد القرن الرابع. ويقول الأمدي: «تُستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به». ⁽⁴¹⁾ ويكاد، ههنا، يكرّر قول ابن قتيبة في تعريف الاستعارة. فالعرب «استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه من بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه. فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لاثقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه». ⁽⁴²⁾ فإنّ لها «حدّاً تصلح فيه، إذا تجاوزته فسدت وقبحت» ⁽⁴³⁾ لأنّ أساس الاستعارة المقاربة والمناسبة والمباشرة والملاءمة. يقول الحاتمي: «حقيقة الاستعارة أنّها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تُجعل له». ⁽⁴⁴⁾ وظلّ الرّماني والعسكري يعتبرانها نقلاً لغويّاً. فهي عند الرّماني: «تعليق العبارة على غير ما وُضعت له هي أصل اللفّة على جهة النقل للإبانة». ⁽⁴⁵⁾ وهي عند العسكري: «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللفّة إلى غيره لغرض». ⁽⁴⁶⁾ ويرى القاضي الجرجاني أنّ الاستعارة «تصحّ وتحسّن على وجه

(38) م. ن. ص. ن. وانظر الشعر والشعراء 177-178 وتأويل مشكل القرآن 102.

(39) البيان والتبيين 1 : 153.

(40) ابن المعتز، البديع 42.

(41) الموازنة 1 : 191.

(42) الشعر والشعراء 178.

(43) م. ن. 242.

(44) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيّب المتنبّي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت: دار

صادر، 1965، ص. 29.

(45) التكتك 85.

(46) كتاب الصناعتين 274. وانظر في عبارات متقاربة النّمالي (350 هـ - 429 هـ = 961 م - 1038 م)، يتيمة الدهر

في محاسن أهل العصر، تحقيق وشرح إيليا حاوي، بيروت: الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، د. ت. ج 1 : 78.

من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة»⁽⁴⁷⁾ وينكر ابن طباطبا المجاز المباعد للحقيقة والحكايات الغلقة والإشارات البعيدة.⁽⁴⁸⁾ ويحبذ قدامة بن جعفر أن تكون الاستعارة «مُخرجها مُخرج التشبيه»⁽⁴⁹⁾ ويستكر بناء استعارة على أخرى.⁽⁵⁰⁾ ويستهجّن الحاتمي استعارة ألفاظ ما لا يعقل لما يعقل، كقول المتنبي: [الخفيف]

شَرَفٌ يَنْطَحُ النُّجُومَ بِرَوْقَيْهِ
هـ. وَعِزٌّ يَقْلُقُ الْأَجْبَالَ⁽⁵¹⁾

فقد جعل للشرف قرنين. «وهذا من أبعد الاستعارات وأشدّها مباينة لمذاهب حذاق الشعراء»⁽⁵²⁾ وإنّ قدامة يقيم الاستعارة على معايير النحو والمنطق ويبحث لها الأمدي عن أصل في عمود الشعر ليحكمه عليها. ويعاملها القوم بدوق القدم.

ونجد أنفسنا نتحرّك في مجال نظريّ حدّه الأدنى قول الأمدي «الاستعارة لا تُستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ولا تكون المعاني به متضادة متافية. ولهذا حدود. وإذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد»⁽⁵³⁾ وحدّه الأقصى قول عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة «عنوان مناقبها أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتّى تُخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر وتجنّي من الفصن الواحد أنواعا من الثمر»⁽⁵⁴⁾.

وإنّ التفكير النقديّ في بلاغة الاستعارة يعزلها عن دورها الشعريّ في بناء المعنى والمخيال الذي ينتجها والحالة الشعرية التي تصوغها. وقد أفاد الأمدي من مفاهيم المدرسة البصرية باعتباره تلميذا للأخفش. وكلّ خشيته على الشاعر هي في أن «يبتدع. فيقع في الخطأ»⁽⁵⁵⁾ وهو لا يريد أن يخرج عن سنن

(47) الوساطة 429.

(48) الميار 119-120.

(49) نقد الشعر 104.

(50) م ن 129-130.

(51) د 583 : 2.

(52) الرسالة الموضحة 91.

(53) الموازنة 1 : 276.

(54) الأسرار 41.

(55) الموازنة 1 : 147.

القوم، لذلك يحرص على «قرب المأني». ⁽⁵⁶⁾ ويستكر في استعارات أبي تمام «البعد عن الصواب» ⁽⁵⁷⁾ كقوله في الدمع: [الكامل]

أَجْدَرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا بِالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودِ ⁽⁵⁸⁾

يقول: «هذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يُعرف من معانيها لأنّ المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويُعقب الراحة». ⁽⁵⁹⁾ فهذا الضرب من طلب البيان والوضوح هو الذي دفع ابن سنان الخفاجي إلى إنكار الاستعارة المكنية وإخراجها من مجال الجودة. ⁽⁶⁰⁾ ويستجيد ابن رشيق ما يخرج من الاستعارة مخرج التشبيه، كقول ذي الرمة: [الطويل]

أَقَامَتْ بِهِ حَتَّى ذَوَى الْعُودِ وَالتَّوَى وَسَاقَ الثَّرِيًّا فِي مَلَأَتِهِ الْفَجْرُ ⁽⁶¹⁾

وينكر من يستعير للشيء ما ليس منه، كقول لبيد: [الكامل]

وَعَدَاةٌ رِيحٌ قَدْ وَزَعَتْ وَقِرَّةٌ إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا ⁽⁶²⁾

وينتهي من ذلك إلى قوله: «إذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى ممّا ليس منه في شيء». ⁽⁶³⁾ فالاستعارة تجعل الخفي ظاهراً. وقد يطلب فيها الشاعر ما كان شديد الخفاء فيخرجه إلى وضوح البيان. وقد ظلّ الشعر طويلاً يُبحث فيه عن الغريب والإعراب والمعاني. ويُستشهد به لصحة الاستعمال اللغوي. يقول الجاحظ في ذلك: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي، فوجدته لا يعرف إلا غريبه. فرجعت إلى الأخفش. فالفيتة لا يتقن إلا إعرابه. فعطفت على أبي عبيدة. فرأيت لا ينقد إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب». ⁽⁶⁴⁾

(56) م من 523.

(57) م ن 265.

(58) د 2: 216، 12.

(59) الموازنة 1: 265.

(60) سر الفصاحة 110-112. والاستعارة المكنية تزاج بين أشكال بناء الاستعارة وأشكال بناء الكناية.

(61) د 112: 18.

(62) د 229: 62 والمعلقات 256: 62.

(63) الممددة 1: 269.

(64) البيان والتبيين 4: 24.

ولقد فكّر قدامة في الأصول النظرية التي بُني عليها نقد الشعر. والتمس له أحكاماً ومعايير لتمييز جوده من رديئه، غير أنّ المنظومة الاصطلاحية لم تكتسب صبغة مجردة إلاّ مع البلاغيين والنقاد المتأخّرين. فالتنقاد يريدون حصر طرق البلاغات. ولذلك حرصوا على المناسبة.⁽⁶⁵⁾ فهذا الموقف استمرّ منذ أن قال القاضي الجرجاني إنّ الاستعارة: «ملاكها تقريب الشبّه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما منافرة ولا يُتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر».⁽⁶⁶⁾

ولقد ظلّ الشعر في كفالة مفاهيم غير دقيقة نسقا وإجراء مثل مفهوميّ الطبع⁽⁶⁷⁾ والدّوق وما يجري في هذا المجرى إنشاء وتلقياً حتّى انتهى ابن خلدون إلى أنّ الشعر كلام مقود بالدّوق. والدّوق لفظة «يتداولها المعنون بفتون البيان. ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان».⁽⁶⁸⁾ فالدّوق يتأتّى عن درية وتحصيل شاق. وفي اللسان، الدّوق مضارع للخبرة. والأمر المستذاق هو المجرب. وذقت الشيء خبرته. فمعنى الدّوق ينتشر عنه الاختبار والتّجريب. والمتكلّم يتحرّى هيئات الكلام وأساليبه وأنحاء المخاطبات وتصاريدها «إذا اتصلت معاناته لذلك بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه».⁽⁶⁹⁾ وعلى هذا النحو من الاستتباع الاستقرائي يرى ابن خلدون أنّ الملكات إذا استقرّت ورسخت في محالّها بدت كأنّها طبيعة وجبلة لذلك المحلّ حتّى «يظنّ كثير من المغفلين ممّن لم يعرف شأن الملكات أنّ الصّواب للعرب في لغتهم إعراباً وبلاغة أمر طبيعيّ. وإنّما هي ملكة لسانية في نظم الكلام تمكّنت ورسخت. فظهرت في بادئ الرّأي أنّها جبلة وطبع».⁽⁷⁰⁾ ويبطل ابن خلدون القول بالطّبع في حدوث الشعرية. فالطّبع هو النّشأة على خلائق وسجاي.

(65) راجع المثل السائر 1: 389.

(66) الوساطة 41.

(67) راجع الأمدي، الموازنة 1: 10 و11 و25 و26 و31 و50 و227 و268 و272 و273 و378 والقاضي الجرجاني، الوساطة 16 و22 و25 و71 و73 و98 و121 و411 و413 والبيان 9 و14 و15 و17.

(68) المقدمة 562-563. ولمزيد التّوسّع انظر عن نشأة اللغة الجاحظ، الحيوان 4: 21 وعن استحكام علاقة الأسماء بالمتسميات م 1: 70 وعن تأثير العادة والمران في رسوخ المواضع م 3: 367 وعن عجز الأسماء عن محاصرة المعاني م 4: 201 و6: 7-9 وعن استعمالات اللغة وتصاريدها م 1: 117 و1: 153-154.

(69) المقدمة 563.

(70) م 1، ص 1.

ولا تحصل السّجّايا والخلّائق إلّا بالدّربة. والملكة تحصل بمراس كلام العربي وتكرّر الصّبيغ والألفاظ على السّمع.

وهكذا نظفر بتحليل معمّق غاية في الإحكام ودقّة النّظر راجع تصوّر مفهوم الطّبع الذي وضعه النّقّاد والمشتغلون بقضايا الشّعْر موضع الأصل الذي يربّجون إليه في أحكامهم النّقديّة. وجعل ابن خلدون مقولة الطّبع مقولة تاريخيّة، غير متعالية على الشّرح. ووضعها موضع شكّ وتهمّة. واستدلّ على أنّ الطّبع حاصل مران وخبرة.

وإنّ الصّدق هو أن يستوفيّ اللفظ معناه. فهو يعبر عن ملازمة اللفظ للمعنى. والإصابة في الوصف هي الصّدق عندهم. وبهذا الضرب من الاستبّاع فهموا الطّبع. وأمّا التّكلّف فهو إضاعة المعنى في شبكة من الصّور والبلاغات.

فهل القول بالطّبع يعني أنّ الكلام لا يصرف عن دراية وسياسة؟ وهل إنّ الطّبع يعدّ مدخلا دقيقا للوقوع على الجمال في الشّعْر؟ وهل يمثّل عيارا لأنحاء التّصاريّف البلاغيّة ومواطن الحسن والمزّة؟ لقد أحسن الأمدي فهم الطّبع وما يولّده من خصائص في الكلام الشعريّ. فقد ذهب إلى أنّ الطّبع قد ولى مع الأعراب وضاعت، بلا رجعة، صفاته وكيفيّاته وإلى أنّ أبا تمام رغم أنّه كان مغرما بالشّعْر القديم، فإنّ شعره خال من الطّبع. فهو «يأخذ المعاني ويحتديها. فليس لها في النفوس حلّوة ما يورده الأعرابيّ القح»⁽⁷¹⁾ وهذه الحلّوة التي يحسّها الأمدي لا برهان عليها سوى هيئاتها القائمة في الأذواق. لكنّنا نحسب أنّ مقام الذّوق في القديم يرسّجها للاستساغة دونما أن تسوسها البرهانات وتقوم عليها الأدلّة. فالأعرابيّ يقترف معانيه من الحياة الغصّة يراها والطّبع عنده منشؤه قربه من الحسيّات يعيشها. والشّعْر لدى المولّد احتذاء على السّابق وأخذ للمعاني وقد ابتعدت عن الحياة وسكنت المخيال واللّغة والفكر. فالأعرابيّ يحتذي على الحياة والمولّد يحتذي على الأمثلة.⁽⁷²⁾ فقد انتبه الأمدي إلى فرق هام بين ماتّيين للشّعْر وللأضنول المهيّنة لقوله. فالأعرابيّ مادّة شعره يستقيها من الحياة. وأمّا المولّد فتّمده ثقافته الشعريّة

(71) الموازنة 1: 25.

(72) م ن 1: 24.

بمواد لقوله وموارد لشعره؛ إن الشعر كان بين رجلين: رجل تساعفه الحياة ورجل تعلمه الرّواة.

ولا نجد قضية حيّرت النقاد مثل نشأة الشعر. أهي طبع أم صناعة ؟ إننا بين وجهين متناقضين من مبادئ الكتابة: الارتجال والتدبر. كم تغالطنا الكلمات ! فلطالما حسبنا الارتجال ضربا من الاقتدار الإبداعي دون أن نفكر في القوانين المتحكمّة في ارتجال الشعر. فما هو الارتجال ؟ وكيف يرتجل الشاعر ؟ إنّه يستبطن الإيقاعات. فيتمكّن من القول على بحر محدد. ثم - باستقراءنا لبعض القصائد - تبين لنا أن الارتجال قائم على الطباقات والجمال التلازميّة الظرفيّة والشرطيّة وعلى المشابهات واستقلال الصدور عن الأعجاز ممّا يقلّص من سحرية الأمر وطابعه الخارق. ولسنا في مقام التمثيل. وإنما نريد أن نبين أن الارتجال فيه بعض التدبر. فمن ذلك البيت الشهير الذي ارتجله المتنبّي حينما ضربه سيف الدولة بالدّواة فيما يذكر الشّراخ. يقول: [البسيط]

إِنْ كَانَ سِرْكُكُمْ مَا قَالَ حَاسِدُنَا فَمَا لِحُجْرٍ إِذَا أَرْضَاكُمْ، أَلَمْ⁽⁷³⁾

وأما التدبر، فمثاله ما ذكر الجاحظ في قوله «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردّد فيها نظره ويُجِيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه إنهما لعقله وتتبعيا على نفسه»⁽⁷⁴⁾ فهذا هو الشعر الحولي المحكّك المنقّح المحكّم. ويجعل الجاحظ هذا الضرب من تدبر القول مبدءا للكتابة. فالعرب إذا اجتاجوا إلى الرأي «ميثوه في صدورهم. وفيّده على أنفسهم»⁽⁷⁵⁾ وأما المطبوعون ف«تأتيهم المعاني سهوا»⁽⁷⁶⁾ ورهوا⁽⁷⁷⁾ وتتثال عليهم الألفاظ انثالا⁽⁷⁸⁾. «⁽⁷⁹⁾ وصاحب الصنعة يلبس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ»⁽⁸⁰⁾ بينما زهير والحطيئة وأشباههما

(73) د 484: 26.

(74) البيان والتبيين 2: 9.

(75) م ن 2: 14.

(76) بسهولة ولين.

(77) بدئامة.

(78) تنصبّ عليهم من كلّ وجه.

(79) البيان والتبيين 2: 13.

(80) م ن. ص ن.

«أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود»⁽⁸¹⁾ وهكذا. سعى العرب إلى صقل اللسان وتهذيب المنطق والدق.

وإنَّ النقاد ظلوا في حيرة بين «الاستدلال الحاصل من القوانين المفادة بالاستقراء والأمور الوجدانية الحاصلة بممارسة كلام العرب»⁽⁸²⁾ فإذا قلنا إنَّ في الطبع بعض التدبّر، فقد خرجنا عن المسطور لدى النقاد من مبادئ الطبع. وإنَّ تصريف الكلام عن دراية وسياسة يقلّص من وقع الطبع على الكلام. فالطبع مسألة تتعلّق بنشأة القول في قائله لا بالمكونات النحوية والبلاغية المؤلفة للقول.

ومن وجوه الدرس طلب مولد الاستعارة في البلاغة العربية وما حملته من أجناس الجمال والإمتاع. فقد قرّر الجاحظ منذ نصوص النقد الأولى أنَّ «التشبيه لا يُخرج الأشياء عن أحكامها»⁽⁸³⁾ لأنَّ التشبيه موضوع على أن يريك الهيئة. ولهذا المنطوق خفيّ. فالجاحظ يضمّر أنَّ الاستعارة تخرج الأشياء عن أحكامها. وفي نصوص النقد اللاحقة كلام طويل في هذه المسألة. فقد بلغت الحيرة أشدها بعبد القاهر الجرجاني الذي عمل على معارضة الجاحظ دون أن يتحرّر من إشكالياته؛ لقد أنشأ كلاماً في القوانين والأصول. واختار من الشعر عيونه ممّا لم يأت لناقد غيره. فالنقاد من قبله - لاسيّما القاضي الجرجاني والأمدي وابن طباطبا - قد تناولوا الأبيات المشكلة. ووجّهتهم الوساطة والموازنة ووضع العيار إلى ضرب معين من الاختيار، فيما طلب الجرجاني الدلائل والأسرار، وطالب السرّ والدليل يشقّ عليه السبيل. فهو يطلب «ما يدقّ ويلطف»⁽⁸⁴⁾ «وما هو من الأسرار التي أثارها الصنعة»⁽⁸⁵⁾ وما يحصل «بالتقدير والتزليل»⁽⁸⁶⁾ وكان همّ الجرجاني في ذلك أن يدرك من الاستعارة كيف «تحصل مذاقة»⁽⁸⁷⁾ وذلك أنَّ الكلام لديه صار بيّنة وحجّة وإثبات.

(81) م. ص. ص. ن.

(82) المقدمة 563.

(83) البيان والتبيين 1: 118.

(84) الأسرار 80.

(85) م. ن. ص. ن.

(86) م. ن. 90.

(87) م. ن. 91.

ولم يكن النقاد قد وضعوا في مبدئ النقد تصوّراً نظرياً للاستعارة وكيفيات تركيبها ووظائفها وخصائصها الفنية. فالاستعارة تعبّر عن تطوّر في الخصائص البلاغية وتقتضي ضرباً من التجريد. ولذلك لم تظهر أشكالها المتطورة إلاّ مع شعراء القرن الثالث خاصة.

وإنّ درس شعريّة الاستعارة وما تحتمله من أجناس الجودة والمتعة يتطلّب إماماً دقيقاً بتطوّر تاريخ الجمال في الشعر وما حملت الاستعارة من فنون جديدة في تصريف الكلام شعراً. فهذه حياة الاستعارة في نصوص الشعر؛ تنشئ وتخترع وتبني أنساقاً من الجمال والإمتاع. وأما نصوص النقد، فتحاول ردها إلى التشبيه بالآ تخرج الأشياء عن أحكامها. فقد قلّصوا من طاقتها الفنية. وحكموا عليها البيان لأنّها خلافية في حضارة الإجماع، وتخيلية في حضارة العقل، ومتعدّدة وجوه التّأويل في حضارة الواحد. فقد قالوا هي قائمة على أركان التشبيه مع غياب المشبّه به في المنطوق وحضوره مضمر في المقصد. ومادامت تراعي ضوابط التشبيه في الوجه والطرفين، فقد عاملوها معاملة التشبيه. لكنّ الاستعارة لا تدخل على ما غمض من الوجوه دون شاهد منبئ عن الشّبّه أو دون قرينة أو وساطة أو ملاحظة كما يسمّيها الجرجاني.

وإنّ الجرجاني أرخ، عن غير قصد، لما نعدّه أربع مراحل لتطوّر المجازات:

1- التشبيه.

2- تشبيه التمثيل.

3- الاستعارة.

4- الاستعارة التخيلية.

فتشبيه التمثيل هيّا لظهور الاستعارة. ولا نغني بهذا الترتيب التعاقب في الزمن من حيث الحدوث فحسب. وإنّما، كذلك، من جهة العلة والأثر. فالمشابهات منها القريبة. لكن «إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشّيئين كلّما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب. وكانت النفوس لها أطرب. وكان مكانها إلى أن تُحدث

الأريحية أقرب». ⁽⁸⁸⁾ وأهم صيغ التمثيل تتأتى «من جهة إيجاد الائتلاف هي المختلفات». ⁽⁸⁹⁾ والصنعة والحدق «في أن تجمع أعناق المتناقضات والمتباينات في ريقة». ⁽⁹⁰⁾ ولذلك تجده يعبر عما يحصل له من اللذة. فالتشبيه التمثيلي «حلا وحسن وراق وهن». ⁽⁹¹⁾ فهناك مشابهاة خفية يدق إليها المسلك. وكمال التشبيه في أن تحصل «شدة ائتلاف في شدة اختلاف». ⁽⁹²⁾ والتشبيه طبقات. ولذلك يقولون: فلان أرفع في طبقته.

وإننا نشتغل على نصوص الشعر؛ نريد تبليان طاقاتها الجمالية وعلى نصوص النقد نرغب في الكشف عن طاقاتها الاصطلاحية ونراجع التصورات والأحكام ونحاول بناء أحكام أخرى كانت مضمومة في البنية الثقافية قديما. ونسعى إلى استعادة المقام الشعري القديم ومنهج التفكير في قضايا البلاغة إلى أبعد وجه تأويلي ونظري برصد تاريخ مجاز الشعر وأنظمته الرمزية والإيحائية والشعرية.

ويعتق الجرجاني فضل التلميح على التصريح بدرس الكناية والحذف والاستعارة. ففي الاستعارة مثلا يثبت المتكلم الصفة بإثبات دليلها ويوجها بما هو شاهد في وجودها بشكل أبلغ وأكد في الدعوى من الإتيان بها هكذا صريحة. فبالاستعارة تتلطّف في إثبات الشجاعة للرجل مثلا بأن تجعلها كالشيء يجب له الثبوت والحصول وكالأمر وجدت له دليلا. فالشجاعة في الأسد صفة «ممتع أن يعرى منها». ⁽⁹³⁾ وفي الرجل «أثبتها إثبات الشيء» يترجّح بين أن يكون وبين أن لا يكون». ⁽⁹⁴⁾ وهذا موضع كما يقول الجرجاني «يدق الكلام فيه». ⁽⁹⁵⁾

(88) الأسرار 117. وانظر إبراهيم ابن المعتز: [المعتمد]
أُكْمِرَتْ أَغْصَانُ رَاحَتِهِ
لِجَنَانِ الْحُمْنِ عُنَابَا
6: 88. ولاحظ حيرته من تأليف الصورة في هذا البيت.

(89) الأسرار 136.

(90) م. ن. ص. ن.

(91) م. ن. 140.

(92) م. ن. ص. ن. ورغم ما يفتن به هذا القول، فإنه يبقى مشدودا إلى مبدإ التصور والنظر في البيان أصلا محددا لكل تفكير في اللغة.

(93) م. ن. 56.

(94) م. ن. ص. ن.

(95) م. ن. 58.

وينتهي الجرجاني بعد امتداح الخفاء والغموض إلى الأصل الذي يوجّه نظره وهو البيان. فيقول: «البيان، إذا ورد بعد الإيهام كان له لطف ونبل»⁽⁹⁶⁾ ويذهب في تأكيد هذا الوجه من النظر. فيقول: «لن تبلغ الكناية مبلغ الصريح أبدا»⁽⁹⁷⁾ ويتابع رأي الجاحظ في أن «الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإيضاح والتكشيف»⁽⁹⁸⁾ فما الذي دعا الجرجاني إلى أن يذهب بعيدا في فهم الاستعارة. فيأتي بالفهم النادر الذي يطوّر به النظر في بلاغة العرب ثم يراجع عن ذلك ممجّدا للبيان والوضوح؟

إنه لأمرٌ محيرٌ حقًا. وقد أرقّت له وبه طويلا. وانتهيت إلى أننا نلتزم بما انتهى إليه من عمق النظر ولا تلزمنّا تراجعاته. ونحن اليوم علينا ألا نراجع عن هذا المكسب النظري. فقد أعلن قوله: «اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أنت أردت أن تقصّ عنه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس»⁽⁹⁹⁾. فلماذا يذهب إلى الإفصاح ويلجأ إلى البيان؟ هل الجرجاني بقدر ما يصطنع شروطا لفكره ينقاد إلى الآراء التي غمرت كل الناس في عصره ويقرّها؟ إنّه يذهب إلى أقصى المتباينات ويردّها إلى الوحدة وإلى أقصى البعيد ويردّها إلى القريب. ويرى أن كل مجاز «لا بد من أن يكون له استناد في الحقيقة»⁽¹⁰⁰⁾. هذا أمر هو من سياسة النقاد للمجاز لأن اللغة، وهي تجري على ألسن الشعراء، تمكّن للمتكلّم من إحداث مجاز لا يستند إلى حقيقة.

فما هي أهمية تفكير الجرجاني في تاريخ البلاغة العربية؟ إنّه قد انطلق من تراث يرى أن طريق المجاز أنك تذكر الكلمة وأنت لا تريد معناها. وإنما تريد معنى هو ردف له وشبيه به. فتجوز في ذات الكلمة. ويقول الجرجاني في نقد هذا التّصور: «فاعلم أن للكلام مجازا على غير هذا السبيل. وهو أن يكون التجوّز في حكم

(96) م 115.

(97) م 118. وراجع هذه الآراء لدى الجاحظ، البيان والتبيين 1: 139 و1: 152-153 والحيوان 2: 280 و2: 283 و2:

289 و2: 308 و2: 311 و3: 86 و3: 329 و3: 349.

(98) م 119. وراجع البيان والتبيين 1: 74.

(99) الأسرار 303.

(100) م 218.

يجري على الكلمة فقط. وتكون الكلم متروكة على ظاهرها. ويكون معناها مقصورا في نفسه ومرادا من غير تورية ولا تعريض»⁽¹⁰¹⁾

المجاز، إذن، ليس من ذوات الكلم وانفس الألفاظ. وإنما يتأتى من أحكام أجريت عليها. وبناء على ذلك، فإن علاقة الشعر بالشاعر ليست من حيث الكلم وأوضاع اللغة. ولكن من حيث توخى فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخى معاني النحو في معاني الكلم»⁽¹⁰²⁾ والشعر يحصل بالصورة والصنعة في معاني الألفاظ وليس في الألفاظ.

ويعتبر الجرجاني الفصاحة متأية من جهة المعنى لأن اللفظة تكون فصيحة في موضع دون موضع. والمزية «تظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم»⁽¹⁰³⁾ والفصاحة مزية للمتكلم دون واضع اللغة. والمتكلم لا يستطيع أن يزيد من نفسه في اللفظ شيئا يكسبه مزية الفصاحة. وهو «لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئا أصلا ولا أن يحدث فيه وصفا»⁽¹⁰⁴⁾ فالفصاحة مزية أفادها المتكلم. ولذلك، فالمزية في المعنى. ونحن «لا نوجب الفصاحة للفظه مقطوعة مرفوعة عن الكلام الذي هي فيه»⁽¹⁰⁵⁾ إذ النظم نظم للمعاني بتوخي معاني النحو فيها مما يحصل بالتعليق والعمل «في الإخبار عن شيء بشيء أو وصف شيء بشيء أو إضافة شيء إلى شيء أو إشراف شيء في حكم شيء آخز أو إخراج شيء من حكم قد سبق منه لشيء أو جعل وجود شيء شرطا في وجود شيء»⁽¹⁰⁶⁾

وبناء على ذلك يرى الجرجاني أن مؤلف الكلام يقع المعنى في نفسه ثم يأتي اللفظ. وهو ينكر أن تكون الألفاظ سابقة على المعاني. يقول «إن جاز ذلك جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت»⁽¹⁰⁷⁾ وبناء على ذلك «يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى»⁽¹⁰⁸⁾ فالأشياء وقعت عليها الأسماء.

(101) م ن 204.

(102) م ن 253.

(103) م ن 275.

(104) م ن. ص ن.

(105) م ن. ص ن.

(106) م ن 283.

(107) م ن 284.

(108) م ن 293.

فاختصت بها وصارت تعينها وتسميها. ولا تعين ما عداها. وذاك سبيل للمجاز. فهو أن تنفي عن الشيء اسمه وتدعي له إسما آخر و«أن تعمد إلى إسم الشيء. فتجعله إسما لشبيهه». ⁽¹⁰⁹⁾ وبذلك يحدث المتكلم الصور في المعاني. ويرفض الجرجاني فكرة أن الاستعارة قائمة على نقل المعاني. ويراهم ادعاء لمعنى الإسم للشيء لا نقلا للإسم عن الشيء لأن النقل إزالة للإسم عما وُضع له.

وهكذا جعل الجرجاني المجاز نظما ونسقا وترتيبا. وللنسق والترتيب غرض ومقصد. و«لا يتم ذلك الغرض وذاك المقصود إلا بأن يتخير لها [المعاني] مواضع. فيجعل هذا أولا وذاك ثانيا» ⁽¹¹⁰⁾

وإن هذه الصيغ النظرية التي تمثل وجها من استقراء البلاغة العربية نشأت عن تصور للغة يعدها أداة للبيان ويعتبر أن تصاريها التصويرية عليها ألا تخرجها عن دورها في الإبانة باعتبار الحقيقة قيمة على المعنى. والنقاد ينظرون في الاستعارة من جهة كونها بنية لغوية خارج قائلها ومقامها وسياقها النصي. فهم يدرسون البلاغة كما لو كانت شبكة استعارية لا صلة لها بوجودان القائل والحالات المحدثة لها. وقد حجب درس السرقة وقسمة المعاني وطبقاتها وفصل بلاغة القدم عن وجوه الأحداث مشاغل أخرى مثل الطاقة التصويرية والجمالية التي هي بحوزة هذه البلاغة. وعاشت فكرة الإيضاح والكشف والبيان التطورات العميقة في حالات الإنشاء والذوق في الحضارة العربية. ⁽¹¹¹⁾

وإن الأحكام النقدية، وإن كان الذوق مستندها الاستقرائي، فإنها لم تجعله نهاية نظرها. ففي هذا السياق يشهد المثال الواحد على نسق في الاعتبار والنظر. فقد رأوا في بيت ذي الرمة: [الطويل]

إِذَا الْهَجْرُ أَوْدَى طَوْلَهُ وَرَقَّ الْهَوَى
مِنَ الْإِلْفِ لَمْ يَقْطَعْ هَوَى مَيَّةَ الْهَجْرِ ⁽¹¹²⁾

(109) م.س. ص.ن.

(110) م.ن 318.

(111) انظر الفصل العميق الذي أثبتته تامر سلوم في كتابه نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سوريا: دار الحوار، ط1/1983، الفصل السادس: جماليات الاستعارة وعلاقتها بنظرية تفاعل الدلالات ونشاط السياق، ص ص 273-322.

(112) د 116: 6.

أنّه جعل الحبّ شجرة له ورق أخضر. وسكت النّقاد عن مغالبة الهجر والذّبول في قلوب العشاق وعن كون ورق الحبّ في قلبه أخضر لا يذوي ولا يتساقط وعن كون هذه الصّورة تأتت من التّشبّث بالحياة. ولم ينتهوا من ذلك إلى أنّ الاستعارة تحدث من تفاعلات في أعماق الشّاعر. وهي صورة منه. فذو الرّمّة في علاقة مع فكرة أنّ الحبّ سند للبقاء وأنّ الخضرة لون الحياة أكثر من تفكيره في طرائق التّبلغ. فأشدّ ما يدعوه إلى مية هو التّقيؤ بعحبها المورق في قلبه إذ الاستعارة مقتضى عميق يخلق الحياة. والنّقاد كثيرا ما يحصرون المزيّة في الزّينة وضروب التّصاريف.

لقد تطوّرت بلاغة الشّعر العربيّ. وحدثت أشكال جديدة في بناء الجمال. وتغيّرت أساليب الكتابة وأشكالها وقاعدتها، ممّا جعل التّوليد جنسا جديدا من التّصوير لم تألفه عبارة العرب. وإنّ درس التّحوّلات التّصويريّة سيمكّننا من تبين مسالك في تحوّل علاقة الأسماء بمسمّيّاتها ونشوء مزايا جديدة في شعر العرب ليست طريفة من حيث بلاغتها وإنّما من جهة كونها علامة على قانون مستحدث للكتابة وعصر بلاغيّ جديد وجد في الاستعارة أدواته القصوى للابتداع والاختراع.

ابتداع المعنى

من طرائق بناء الصور واختراع المعاني في شعرية التوليد وأسس الإحداث ومسالكه وما أنتجه من البلاغات في الشعر.

الشعر كلام مفارق للكلام السائر لما يعتمد إليه الشاعر من ضروب الإيقاعات والمنجازات. ومنذ أن وصف امرؤ القيس الليل والشعراء يروضون أنفسهم على أصول الصناعة. بل إن من علامات إحكام الصنعة أن اشتهر زهير بالشعر المحول المحكك. فقد تعهد الشعر بالتهذيب والتقيح. وكان الشعراء يتبارون في تجويد العبارة. فهل تكونت في تاريخ الشعر العربي أصول أخرى انبنت عليها القصيدة ؟

لقد ظل الشعراء يطورون الصور ويتقنون في ابتداعها. فمن ذلك ما يروى عن غضب بشار على تلميذه سلم الخاسر (.... - 186 هـ = ... - 802 م) الذي فاقه في التجويد، يقول بشار: [البسيط]

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ اللَّهُجُ⁽¹⁾

فأجعبت سلم بهذا البيت. وتفنن في صياغة معناه على نحو أعذب لفظاً وصورة. فقال: [مخلع البسيط]

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسُنُورُ

فغضب بشار غضباً شديداً لأن سلم قد فاقه في التصوير وبناء العبارة.⁽²⁾ ويروى أن أبا نواس استمع إلى خزيمة للحسين بن الضحّاك (162 هـ - 250 هـ = 779 م - 864 م) يقول فيها: [المنسرح]

كَأَنَّمَا نُصَبَّ كَأْسُهُ قَمَرٌ يَكْرَعُ مِنْ بَعْضِ أَنْجُمِ الْفَلَكَ⁽³⁾

(1) د: 56: 2. 10. وانظر حسين الواد، تلويح على غير اسمائها، نظرة في شعر بشار تونس: دار الجنوب، 1993، ص 53.

(2) طبقات الشعراء 110 والأصبهاني، الأغاني 3: 199.

(3) الديوان، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، بيروت: دار الثقافة، 1960 ص 88: 5.

فقال له أبو نواس: أنا أحقّ بهذا المعنى. وسترى كيف يُروى، حتّى أنشد خمريته التي جاء فيها: [الطويل]

إِذَا عَبَّ فِيهَا شَارِبُ الْقَوْمِ خِلْتَهُ يُقْبَلُ، فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ، كَوَكْبًا⁽⁴⁾

هكذا تطوّرت الجودة. ورُسِمت للحسن صورٌ - متى استقرّ أناسها - وقفنا على مذهب جديد في الصنّاعة. فقد أحدثوا فيها فنونا. ويردّ النقاد الوشي الذي ظرأ على الكلام من جنس الوشي في سائر الصنّائع. «وكانت الشعراء تلبس الوشي»⁽⁵⁾ فلم ترض بذلك حتّى ألبسته لكلامها. فأتى الشعر موشى ومزخرفا ومرصعا. واستعار النقاد مفاهيمهم ومصطلحاتهم من صنائع أخرى. وإنّ هذا الذوق الذي صار يهفو إلى مظاهر الزينة والزخرف في التسيج والعمار راقه أن يجد ذلك في الألفاظ والمعاني والأوزان. فطرب للطبّاقات والجناسات. وهي صورة الوشي في الشعر.

وإنّ البديع كان يؤسّس لذوق جديد ولشكل حادث من الإمتاع ظهر في شعر مسلم بن الوليد (... - 208 هـ = ... - 823 م). فقد ذكر الجاحظ أن مسلما هو أوّل من افترعه.⁽⁶⁾ فأكثر من التشبيهات والطبّاقات والجناسات. بل إنّ بشّارا كان يطابق بين لفظين أجراهما على المجاز كقوله: [الوافر]

وَمَا نَلَقَاهُمْ إِلَّا صَدْرَنَا بِرِيٍّ مِنْهُمْ. وَهُمْ حِرَارُ⁽⁷⁾

فهذا الضرب من الطبّاق القائم على الاستعارة لا نجد له مثيلا أصلا في البلاغة القديمة. فقد أجرى الرّي والحرارة على المجاز. ثمّ أوهم بالمطابقة لأنّ الحرارة تقابل البرودة والرّي يقابل الجفاف. وأجرى اللفظين مجرى المتطابقين.

ورأى الجاحظ أنّ بشّارا أصوب المولدين بديعا. واعتبر ابن رشيق مسلما مُجيدا. فعده «زهير المولدين»⁽⁸⁾. ويردّ الآمدي طريقة مسلم بن الوليد إلى حسن

(4) 4: 73؛ 1: 4. وانظر الحُصَري القيرواني، (... - 488 هـ = ... - 1095 م) زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة، ط 1/ 1953، ج 2: 114.

(5) الجاحظ، البيان والتبيين 3: 115.

(6) م ن 1: 51. وانظر عثمان وافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، الاسكندرية:

مؤسّسة الثقافة الجامعية، د ت، ص 82. وراجع عبد الله المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة

تقدّية لمواقف الخصوم والأخصى، تونس: دار سحنون، ط 1/ 1992، ص 121.

(7) د 3: 231؛ 60.

(8) العملة 1: 85.

السَّبَكِ وصحة المعاني. ⁽⁹⁾ ويكاد لا يخلو له بيت من التشبيه والطباق والجناس مثل قوله: [البسيط]

يَقْرِي الْمَنِيَّةَ أَرْوَاحُ الْكُمَاةِ كَمَا يَقْرِي الضُّيُوفَ شُعُومُ الْكُومِ وَالْبُزْلُ ⁽¹⁰⁾

وهذه اللامية لا يخلو منها بيت من صنوف البديع. وقد ظهرت أبيات تفنن الشعراء في صوغها، كقول الطائي: [الوافر]

رَأَهُ الْعِلْجُ مُقْتَحِمًا عَلَيْهِ كَمَا اقْتَحَمَ الْفَنَاءُ عَلَى الْخُلُودِ ⁽¹¹⁾

وقوله أيضا: [الكامل]

قَدْ أُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ بِهِجَةً وَدَدًا وَحُسْنًا فِي الصَّبَا مَغْمُوسًا ⁽¹²⁾

... فإجراء الحسن مغموسا في الصبا استعارة مبتدعة عبر بها عن الفضاضة والطراوة. ومن ابتداعاته قوله: [الطويل]

وَقَدْ ظَلَلَتْ عِقْبَانُ أَعْلَامِهِ ضُحَى بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدَّمَاءِ نَوَاهِلِ

أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَانَتْهَا مِنْ الْجَيْشِ إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تُقَاتِلِ ⁽¹³⁾

شبه البنود بالعقبان. وجعل عقبان الطير آلفة لها لما اعتادت من أكل لحوم الأعداء وورود ذوائهم. ويمكن أن يتفنن الشاعر في استعارة مستلزمات شيء لشيء آخر بضرب من تصريف العبارة بديع، كقول أبي تمام: [الكامل]

تَغْرِي الْمُحِبُّ مِنَ الضَّنَا فَحَمِيصُهُ طُولُ النَّأْوِ وَالسَّقَامُ رِدَاؤُهُ ⁽¹⁴⁾

(9) الموزان 1: 66.

(10) مسلم بن الوليد الأنصاري، المشهور بصريح الغواني، الديوان، تحقيق سامي الدمان، القاهرة: دار المعارف، ط 3/1985، ص 9: 7.

(11) د 2: 37: 19.

(12) د 2: 264: 10.

(13) د 3: 15: 16-15.

(14) د 4: 147: 5.

إن لبس طول التأوّه وارتداء السقام من المعاني المبتكرة في شعر العرب، ويقول في القصيدة نفسها: [الكامل]

مَطَرٌ مِنَ الْعَبْرَاتِ خَدَيِ أَرْضُهُ حَتَّى الصَّبَاحِ وَمُقَلَّتَايَ سَمَاؤُهُ⁽¹⁵⁾

إنّه لم يقتصر على رؤية الدمع مطرا، وإنما جعل خده أرضا وعينه سماء، وينقل المنادمة من الخمر إلى الحرب في قوله: [الكامل]

كَمْ نَادَمْتُ أَسْيَافُنَا أَرْمَاحَهُمْ بَيْنَ الْجِيُوشِ عَلَى دَمٍ يَتَرَقَّرُ⁽¹⁶⁾

إنّه يجعل السيوف والرماح في مجلس شرابه دم القتلى، فأخذ عناصر المنادمة وألقاها على الحرب.

وإن الشاعر يحسّ بصعوبة معانيه وعسر استخراجها، فيقول: [الكامل]

تَتَشَقُّ فِي ظُلُمِ الْمَعَانِي إِنْ دَجَّتْ مِنْهُ تَبَاشِيرُ الْكَلَامِ الْمُشْرِقِ⁽¹⁷⁾

ومن ابتداعات أبي نواس قوله: [الوافر]

كَأَنَّ الشَّمْسَ مُقْبِلَةً عَلَيْنَا تَمْشِي فِي فَلَانِدٍ يَا سَمِينِ⁽¹⁸⁾

إن التشبيه بالشّمس مألوف، وأما مشي الشّمس في فلاند الياسمين، فهو الكلام المبتدع المخترع.

ومما اخترعه أبو نواس، قوله: [الكامل]

شَمْسُ الْمُدَامِ يَكْفُهُ، وَيُوجِّهُ شَمْسُ الْجَمَالِ، فَيَبْنِي شَمْسَانِ

وَالشَّمْسُ تَطْلُعُ مِنْ جِدَارِ رُجَاجِهَا وَتَغِيبُ، حِينَ تَغِيبُ، فِي الْأَبْدَانِ⁽¹⁹⁾

وتفنن في تصوير لغة العيون في قوله: [المنسرح]

تَجْمَعُ عَيْنِي وَعَيْنُهَا لُغَةً مُخَالِفٌ لَفْظُهَا لِمَعْنَاهَا

(15) د 4 : 148 : 8.

(16) د 4 : 403 : 8.

(17) د 2 : 421 : 35.

(18) د 1 : 401 : 6.

(19) د 1 : 425 : 6-7.

ذِي لُغَةٍ تَسْجُدُ اللَّغَاتُ لَهَا الْغَزَاهَا عَاشِقٌ وَعَمَاهَا⁽²⁰⁾
وكثير من معاني بشار مخترعة مبتدعة كقوله : [الطويل]

أَلَحَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ طَخْيَاءٍ دِيمَةٍ إِذَا مَا بَكَتْ أَجْفَانُهَا، ضَحِكَ الصَّخْرُ⁽²¹⁾
لقد نشأت اللذة، لا من جعل المطر بكاء. وإنما من جعل الصخر يضحك. ووصل
هذا الضحك بالمطر الباكي. فالطباق بين صورتين مجازيتين هو الذي قوى اللذة.
ولقد عبر عن فعل الصخر في الويل بكونه قشّره وجعل الغصون، من شدة
تأثرها، تهم بالتكسر، كقوله : [الطويل]

إِذَا مَا أَلَحَّتْ قَشَّرَ الصَّخْرُ وَبَلَّهَا وَهَمَّتْ غُصُونُ النَّبْعِ أَنْ تَتَكَسَّرَا⁽²²⁾
وقد استحسّن التقاد ابتداع المعاني. وما أتى به أبو تمام من طباق وجناس
واستعارة اعتبرها الأمدى «معدودة من المختار من غزله». ⁽²³⁾ مثل قوله : [البسيط]

نَعْنِي وَشَرِبَ الْهَوَى، يَا شَارِبَ الْكَاسِ فَإِنِّي لِلَّذِي حُسَيْتُهُ حَاسِي
لَا يُؤْخِشُكَ مَا اسْتَعْجَمْتَ مِنْ سِقْمِي فَإِنْ مُنْزِلُهُ بِي أَحْسَنُ النَّاسِ
[...] مِنْ قَطْعِ الْفَاضِلِ تَوْصِيلُ مَهْلِكِي وَوَصَلَ الْحَاطِلِ تَقْطِيعُ أَنْفَاسِي
[...] مَتَى أَعِيشُ بِتَأْمِيلِ الرَّجَاءِ، إِذَا مَا كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدِ يَاسِي⁽²⁴⁾

فقد ابتدع أجناساً من الاستعارة وضروباً من المعاني، مثل شرب الهوى
واحتساء العذاب واستعجام السقم.

ومن ابتداعات البحري قوله : [الطويل]

هَزِيرٌ مَشَى يَبْغِي هَزِيرًا. وَأَغْلَبُ مِنْ الْقَوْمِ يَفْشَى بَاسِلَ الْوَجْهِ أَغْلَبًا⁽²⁵⁾

(20) د 1 : 510 : 10 و 12 .

(21) د 2 : 201 : 12 .

(22) د 2 : 199 : 19 .

(23) الموازنة : 33 .

(24) د 4 : 216 : الأبيات 1 و 2 و 4 و 6 والوساطة 33 مع بعض الاختلاف الطفيف في اللفظ .

(25) د 1 : 121 : 34 .

يقول القاضي الجرجاني عن البحتري، في هذا البيت «استوفى المعنى. وأجاد في الصفة. ووصل إلى المراد»⁽²⁶⁾

ويقول البحتري: [الطويل]

كَرِيمٌ إِذَا ضَاقَ الزَّمَانُ فَإِنَّهُ يَضِلُّ الْفَضَاءُ الرَّحْبُ فِي صَدْرِهِ الرَّحْبِ⁽²⁷⁾

إنه يعبر عن جوده بالآتساع. ويعبر عن عسر الحال بالضيق. والمزية ليست في جعل صدره أرحب من الفضاء. وإنما في جعل الفضاء الرحب يضيع في رحابة صدره. فالابتداع في ادعاء الضلال للفضاء.⁽²⁸⁾

ويقول أبو تمام في هذا المعنى: [البيسيط]

وَرَحْبٌ صَدْرِي لَو أَنَّ الْأَرْضَ وَاسِعَةٌ كَوْسَعِهِ لَمْ يَضِقْ عَنْ أَهْلِهَا بَلَدٌ⁽²⁹⁾

ويقول: [البيسيط]

تَغَايِرَ الشَّعْرِ فِيهِ إِذْ سَهَرْتُ لَهُ حَتَّى ظَنَنْتُ هَوَاهُ فِيهِ سَتَقَتِلُ⁽³⁰⁾

ويقول البحتري: [الكامل]

أَشْرَقَنْ حَتَّى كَادَ يُقْتَبَسُ الدُّجَى وَرَطْبَنْ حَتَّى كَادَ يَجْرِي الْجَنْدَلُ⁽³¹⁾

وإن الوقوع على المقاييس التي على أساسها نحكم للشاعر بأنه ابتداع المعنى واختراع له صورة أمر يعسر فيه بناء البراهين، إذ علينا أن ندرس الشعر بحسب كل غرض وكل طريقة حتى نظفر بما يمكن أن يكون منزعا في الصياغة. وقد تتمايز الأشياء في الاعتبار ويكذب الاستقراء ما ينتهي إليه النظر. فالسنة الشعرية وعمود الشعر وبلاغة القدم متدسة في عبارة المحدثين وطرائقهم في بناء الصور.

(26) الوساطة 132.

(27) د 17: 74: 1.

(28) Voir La koff, G and Johnson, M, *Metaphors we live by*, Univ. of Chicago Press, 1980, p 48

(29) د 12: 12: 2.

(30) د 18: 10: 3.

(31) د 21: 278: 2.

وإن درس كل الشعر أمر له ما يبرره، إذ أننا نريد أن نقع على أكثر ما يمكن من أشكال البناء المستحدثة. وإننا اخترنا أيضا أن نتدبر الأمر بدراسة صياغة المعنى وبلاغته في شعر المتنبي بتناول ثلاثة وجوه من شعره هي: شعرية الغزل ووجوه البديع فيه وشعرية المدح ومستويات الإحداث في هذا الغرض وبلاغة الحكمة ومراتب اختراع المعنى؛ كل ذلك حتى ندرس صورا من بلاغة التوليد في الشعر العربي.

1 وجوه البديع في شعرية الغزل :

نريد أن نستقرئ شعرية الغزل في تجربة أبي الطيب المتنبي بالوقوف على وجوه البديع في هذا الغرض. وسيكون عملنا تحليليا نبتغي به النظر في هذه الصور لننتهي إلى تصور عام شامل حول بلاغة التوليد.

فمن البلاغات الأولى في تجربة المتنبي اقتضاء طراز قديم في العبارة عن شدة الوجد يحمل فيه القائل ما يحسه على النار من ذلك قول أبي الطيب: [الكامل]

وَجُمُوقُ قَلْبٍ، لَوْ رَأَيْتَ لَهَيْبَهُ ' يَا جَنَّتِي - لَطَنَنْتَ فِيهِ جَهَنَّمَ⁽³²⁾

إن حزارة الشوق تُحْمَلُ على النار. لكن المتنبي وشح بيته بالطباق وبالمبالغة في جعل هذه النار صورة من جهنم. ووقع على النهاية في الصفة بأن جعل الحبيبة جنّة وما يجد من الشوق لقيه مثل جهنم.

ويأتي المتنبي إلى صورة معروفة. فيعيد ترتيب عناصرها. ويذهب في صياغتها مذهبا جديدا. فالقامة تُشَبَّه بالفصن في التثني، والوجه بالشمس نورا واستدارة، والشعر بالليل في سواده، والردف بالرمل في لينه. فجمع المتنبي هذه العناصر تاركا ذكر الأعضاء التي يطلب لها التشبيه لعلم السامع بها. وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد الاستعارة قد هيأ لها التشبيه في الشعر العربي وفي المخاطبات جميعا - لاستحكام صوره ووجوهه - صورا ووجوها جديدة. يقول [الكامل]

غُصْنٌ عَلَى نَقْوَى فَلَاةٍ نَابَتْ شَمْسُ النَّهَارِ ثَقُلَ لَيْلًا مُظْلِمًا⁽³³⁾

(32) ا 17 : 3.

(33) ا 18 : 7.

وفي هذا الضرب من بناء الصورة يقول: [البسيط]

تَرْتُو إِلَيَّ بَعِينَ الطَّبِيِّ مُجْهَشَةً وَتَمَسَحُ الطَّلَّ فَوْقَ الْوَرْدِ بِالْعَنَمِ⁽³⁴⁾

جعل عينها عين طبي في سوادها. واقتضى لها أن تكون مجهشة بالبكاء. وذاك اللفظ منظرا في عين المرأة وأدعى إلى التعلق بها. ويريد بالطلّ دموعها وبالورد خدها وبالعنم أطراف أصابعها محمرة بالخضاب. والعنم شجر له ثمر أحمر يشبه العنّاب.

ويوغل المتنبّي في الادعاء والمبالغة حتّى يأتي بصورة مبتكرة مستحدثة من قبيل قوله: [البسيط]

خَرِيدَةٌ لَوْرَاتِهَا الشَّمْسُ مَا طَلَعَتْ وَلَوْرَاهَا قَضِيبُ الْبَانِ لَمْ يَمِسْ⁽³⁵⁾

يريد أنّها تفوق الشمس حسنا. فلو رأتها الشمس لما طلعت حياء من جمالها. ويريد أنّها أحسن تشبيها من غصن البان. فلو رآها لم يتمايل. لكنّه أطلق عليه صفة هي من مستلزمات البشر، على سبيل العرب في كلامها، إذا شُبّهت شيئا بشيء جعلت ما هو من مستلزمات المشبه للمشبه به أو مستلزمات المستعار للمستعار منه. فالتميس والتبخر هما للإنسان. فجعلهما للغصن لقيام الميس في ذهنه مقام التمايل. وإذا أتى في هذا البيت بغريب الصياغة أردفه ببيت أشدّ غرابة منه فقال: [البسيط]

مَا ضَاقَ قَبْلَكَ خَلْخَالٌ عَلَى رَشٍ وَلَا سَمِعَتْ بِدِيْبَاجٍ عَلَى كُنَسٍ⁽³⁶⁾

إنّ الغزال دقيق القوائم. فلا يضيق الخلخال على قوائمه. والمرأة رشاً. لكنّه غليظ القوائم يضيق عليه الخلخال. فيقول: لم أعرف قبلك أنّ الخلخال يضيق على الغزال. وهو ضرب من التّفنّن لطيف لجعلها غزالا والاستغراب من ذلك لإبراز أنّها تتحلّى بالحليّ والغزال لا يتحلّى به. وزاد في الاستغراب. فالكناس هو موضع الرّشّ ولم يُسمع بكناس ستر بالدّيْباج. والكناس ما يتخذ الغزال من أغصان الشجر ليستظلّ به من الحرّ. وصورة الكناس في الحقيقة هي الهودج. فالشاعر يأخذ مستلزمات الغزال ويلقي بها في صورة المرأة. فيجد للمرأة على الغزال فضلا في الحسن والجمال.

(34) د 54: 8.

(35) د 89: 5.

(36) د 90: 6.

ويطلب المتنبّي لهذه الصّورة وجوها أخرى. فيقول: [الكامل]

جَلَّالاً كَمَا بِي. فَلَيْكَ التَّبْرِيحُ أَغْدَاءُ ذَا الرِّشَاءِ الْأَعْنُ الشَّيْحُ⁽³⁷⁾

يعني أصابني أمر عظيم شديد مبرح. ويقصد إن كان أحد في شدة، فليكن في مثل حالي تعظيماً لما هو فيه من الشدة. وهذا استفهام غايته الإنكار؛ ثم يأخذ في كلام آخر هو الذي يعنيها هنا. فالرّشَاءُ الذي يحبه من جنس البشر لا ذلك الذي يأكل الشَّيْح. وهذان المصراعان أفرد فيهما كلّ مصراع بمعنى مستقل. وردّ أصحاب المعاني هذا الأمر إلى غرض التّسبب حيث الشّاعر مضطرب. فلشدة وله يتشغل عن تقويم خطابه، مادام إفراد كلّ مصراع بمعنى عيب في بناء البيت. لكن نجد بين المصراعين اتّصالاً لطيفاً. فهو لما خبر عن عظيم تبرّجه بين أن الذي أورثه ذلك هو الحبيبة. وهي في خفة الرّشَاءِ ورشاقتها. وفي البيت موضع آخر للطف لا يبين إلّا بعد تعمّل وفكرة؛ هو أنّه يُخْفِي ثَبِّيَ هذا الخطاب خطاباً آخر، إذ يريد أن ما غداء هذا الرّشَاءِ إلّا القلوب. وأبدان العشاق يهزلها ويجعلها في شدة. فليكن تبرّج الهوى عظيماً مثل ما حلّ بالشّاعر. ويقول: أَتَطْنُونُ غَدَاءَ من فعل بي هذا الفعل أكل الشَّيْح. كلاً، ما هو إلّا من أكلة قلوب العشاق يضنيها ويُنْزِلُ بها المشقة.

ويصوغ المتنبّي الصّور على أنحاء عديدة، كقوله: [الكامل]

وَرَمًا. وَمَا رَمَتَا يَدَاهُ. فَصَابَنِي سَهْمٌ يَعَذِّبُ. وَالسَّهَامُ تُرِيحُ⁽³⁸⁾

رماء المحبوب بلحظه. فكان له فعل السهم، إلّا أن السهم تُعْقِبُ الرَّاحَةُ إذ تقتل وسهم العين يرمي بالعذاب والمكابدة. ومن أشكال بناء المعنى قوله: [الكامل]

إِنْ كُنْتُ ضَاعَةً. فَإِنَّ مَدَامِعِي تَكْفِي مَزَادَكُمْ وَتُرْوِي الْعِيسَا⁽³⁹⁾

هذا التحوّل في صياغة المشابهات نشأ عن رغبة في المبالغة والزيادة في المعنى. فالمبالغة من بين أشكالها المبالغة في إخراج صورة الشيء. والدّمع يملأ

(37) د 107: 1.

(38) د 108: 4. وانظر د 30: 5 و 128: 3 وخاصة 155: 10.

(39) د 93: 4.

المزاد ويروي العيس. وهذه عبارة عن كثرة الدمع لا أنه يريد أن دمه سيكون شرابا للعيس، ولو أن في الصورة ما يدفع القارئ إلى هذا الضرب من الاعتبار.

ولهذا الوجه من الصياغة صورة أخرى في قوله: [الوافر]

أَحْبَبُكَ أَوْ يَقُولُوا جَرَّ نَمْلٍ ثَبِيرًا وَابْنُ إِبْرَاهِيمَ رِيحًا⁽⁴⁰⁾

يقول لحبيبتة أحبك حتى يجر النمل جبلا أو يرتاع ممدوحه. وكان المتنبّي يضيّق بالتشبيه ويرى قصوره في العبارة عما يقصد، إذ يقول: [البسيط]

مَظْلُومَةُ الْقَدِّ فِي تَشْبِيهِهِ غُصْنًا مَظْلُومَةُ الرِّيقِ فِي تَشْبِيهِهِ ضَرِيًّا⁽⁴¹⁾

جرى في عرف العرب أن القد يشبه بالفصن وأن الرّيق يشبه بالعلس. لكن محبوبته أرق من الفصن وأحلى من العسل. ولذلك أضرب عن المشابهة إلى جعلها فوق المشابهات. والمتنبّي كثيرا ما يلجأ في غزله أو مدحه إلى جعل حبيبته أو ممدوحه أكبر من المشبه به.

ويأتي لحبيبتة ببداائع التشبيهات في قوله: [الوافر]

بَدَتْ قَمَرًا . وَمَالَتْ خُوطَ بَانَ وَفَاحَتْ عَنَبَرًا . وَرَنْتْ غَزَالًا⁽⁴²⁾

أشبه وجهها القمر وقدّها الفصن ورائحتها العنبر ورشاقتها وسواد مقلتها الغزال.

ويصف المتنبّي شعر حبيبته ووجهها في قوله: [الطويل]

بِفَرْعٍ يُعِيدُ اللَّيْلَ وَالصُّبْحُ نَيْرٌ وَوَجْهٌ يُعِيدُ الصُّبْحَ وَاللَّيْلُ مُظْلَمٌ⁽⁴³⁾

إذا أتى الصّبح، فإنّ شعرها يجعل الصّبح ليلا لشدة سواده. وإذا أقبل اللّيل يضيء وجهها. فيعود الظلام صباحا منيرا.

(40) د 145 : 13.

(41) د 155 : 7.

(42) د 217 : 10.

(43) د 178 : 6.

ويأتي المتبّي بغرائب الأوصاف والتشبيهات كقوله: [المنسرح]

كَأَنَّمَا قَدَّهَآ إِذَا انْفَتَلَتْ سَكْرَانٌ مِّنْ خَمَرٍ طَرَفَهَا ثَمَلٌ
يَجْذِبُهَا تَحْتَ خَصْرِهَا عَجْزٌ كَأَنَّهُ مِّنْ فِرَاقِهَا وَجِلٌ⁽⁴⁴⁾

في البيت الأول ألف الشاعر بين التشبيه والاستعارة. ورأى تمايلها في مشيتها وحلاوة ميسها كمن أسكره طرفها. فسكر من خمر عينيها. وفي البيت الثاني لم نألف أن يكون العجز وَجِلًا. فقد شبه العجز في ارتعاده واضطرابه بخائف من الفراق. والخائف يرتعد ويضطرب. فإذا ماست ظهر فيها ارتجاج كأن عجزها خائف من فراقها.

وإنَّ الصُّورَ عند المتبّي تتبني على صيغ متماثلة قائمة على الإضراب عن التشبيه إلى بناء استعاريّ قد يمازجه تشبيه حيناً وقد يعبر الشاعر عن ضيقه بالتشبيه حيناً آخر. فمن ذلك قوله: [البسيط]

مَنْ الْجَاذِرُ فِي زِيِّ الْأَعَارِبِ حُمُرُ الْحَلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ
إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكَا فِي مَعَارِفِهَا فَمَنْ بَلَاكَ بِتَسْهِيدٍ وَتَعْذِيبِ⁽⁴⁵⁾

هؤلاء النسوة كأنهن أولاد بقر في حسن عيونهن، تلبسن زيّ الأعراب. وقد رأى الشاعر جاذر بزّي العرب، متحلّيات بالذهب الأحمر، رواكب إبل حمراء لابسات جلابيب حمراء. والشاعر يسأل عن هذه الجاذر من تكون. فقد ادّعى لهنّ صفة الجاذر. لكنّ لباس العرب جعله كأنه يشكّ. فخاطب نفسه في البيت الثاني. وقال: إن كنت لم تتعرفهنّ، فمن سهدك وعذبك ؟ وإنما يعبر الاستفهام عن شدة الكلف ومنتهى الحيرة. ويدلّ الجواب على الإقرار بما يكابد والرّضى بفعل العشق فيه.

وإنَّ أمر القول بالجدة والابتداع عسير جدّاً. فالواحد في شرحه للديوان يورد بيتاً لذّي الرّمة قريباً من هذه الصّيّغة.⁽⁴⁶⁾ وهذه الأمثلة التي أوردنا تتعلّق بما

(44) د 210 : 4-3.

(45) د 633 : 2-1.

(46) راجع د 634 شرح بيت 2.

يضيفه الشاعر من صفات على المحبوب. وأما تصوير شغفه بالمرأة وما يكابد من شوق ومرارة فأمثلته كثيرة جداً؛ أكثرها يمكن أن نقول عنه : إنه مبتدع مخترع، كقوله : [البسيط]

قَبَّلْتُهَا وَدُمُوعِي مَزَجُ أَدْمَعِهَا وَقَبَّلْتَنِي، عَلَى خَوْفٍ، فَمَا لِفَمٍ
فَذُقْتُ مَاءَ حَيَاةٍ مِنْ مُقْبَلِهَا لَوْ صَابَ تُرْبًا لَأَحْيَى سَالِفَ الْأَمَمِ⁽⁴⁷⁾

كان الشاعر قد امتزجت دموعه بدموع حبيبته في لحظة الفراق. وقد جعل ريقها ماء الحياة؛ أي إذا ذاقه عاشقها فهو يحييه. ولو نزل على تراب فإنه يحيي ما سلف من الأمم. وهذا المعنى قامت لذته على المبالغة في تصوير أثر ريق المرأة في فم عاشقها.

ومن بدائع المعاني قوله : [الطويل]

حُشَّاشَةُ نَفْسٍ وَدَعَتْ يَوْمَ وَدَّعُوا فَلَمْ أَدْرِ أَيَّ الظَّاعِنِينَ أَشْبَعُ⁽⁴⁸⁾

يقول: يوم ودّعني أحبابي لم يبق مني سوى بقية نفس ودّعني هي أيضاً. فلم أدري من أشبع منهما.

ومن ابتداعاته أيضاً قوله : [الكامل]

أَوْماً وَجَدْتُمْ فِي الصَّرَاةِ مَلُوحَةً مِمَّا أُرْقِرُقُ فِي الْفُرَاتِ دُمُوعِي⁽⁴⁹⁾

يقول: أوما وجدتم طعم ملوحة من دموعي في مائكم لبكاي في الفرات.

ومن اختراعاته كذلك قوله : [الطويل]

أَرِيْقُكَ أَمْ مَاءُ الْغَمَامَةِ أَمْ خَمْرُ وَفِي بَرُودٍ، وَهُوَ فِي كَيْدِي جَمْرُ
أَذَا الْقُصْنُ أَمْ ذَا الدُّعْصُ أَمْ أَنْتِ قِتَّةُ وَذِيَا الَّذِي قَبَّلْتَهُ الْبَرْقُ أَمْ تُغَرُّ⁽⁵⁰⁾

(47) د 53-54 : 7-6.

(48) د 41 : 1.

(49) د 59 : 2.

(50) د 68 : 10.

يقول: أشكّ في ما أنوقه من فمك. فلا أدري أهو ماء سحاب في حلاوته أم خمر في لذته. وهو شديد البرودة في فمي، شديد الحرارة في كبدي. وهل هذا القوام غصن ! وهل هذا الرّدْف دعص ! أم ذاك من فعل الفتنة حتّى نرى القوام غصنا والرّدْف دعصا. وهل هذا الفم الصّغير الذي قبلته ثغر حقّا ! أم هو برق لسرعة انقضاء اللذّة والسّرور !

ومما صاغه المتنبّي في الوجد قوله: [الكامل]

يَجِدُ الْحَمَامُ. وَلَوْ كَوَجَدِي لِابْنِي شَجَرُ النَّارِكَ مَعَ الْحَمَامِ يُنُوحُ⁽⁵¹⁾

يصوّر المتنبّي حاله. فيرى أنّ الحمام مهما حزن عند فراق إلفه فإنّه لا يبلغ مبلغه في الحزن. ولو أنّه بلغ ذلك لبكى معه الشجر.

ويبني أبو الطيّب مقابلات وطباقات كثيرة تزيد الصّورة حسنا ووقعا كقوله: [الطويل]

وَلَمَّا التَّقَيْنَا وَالنَّوَى وَرَقِيبُنَا غَمُولَانَ عَنَّا ظَلَّتْ أَبْكَى وَتَبَسَّمَ

فَلَمَّ أَرَبَدْرًا ضَاحِكًا قَبْلَ وَجْهِهَا وَلَمْ تَرَ قَبْلِي مَيِّتًا يَتَكَلَّمُ⁽⁵²⁾

كان هو ييكي أسفا ولوعة. وهي تبسّم هزءا وعُجَبًا. فكأنّه، لأوّل مرّة، يلاقى بدرا ضاحكا. وكأنّها ترى ميّتا يتكلّم.

ومن بديع ابتداعاته قوله: [الوافر]

بِقَائِي شَاءَ - لَيْمَنَ هُمْ - ارْتِحَالًا وَحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُوا لَا الْجَمَالَ⁽⁵³⁾

يقول: بقائي شاء الرّحيل لأنني بقيت لما ارتحلوا. فكأنّ البقاء هو الذي سبّب حدوث الرّحيل. فلو رحلت معهم لما سُمّي رحيلا. وأنا أتفرد بهذا التفسير لأنّ شروح الديوان تذهب إلى القول بأنّ البقاء شاء الارتحال. وهو أمر لا يستقيم فيه المعنى. فكانهم زموا صبري لا جمالهم لعدم قدرتي على تحمل رحيهم.

(51) د 109: 10.

(52) د 177: 43.

(53) د 216: 1.

وفي معاني الرّحيل أيضا يقول: [الكامل]

فِي الْخَدِّ أَنْ عَزَمَ الْخَلِيطُ رَحِيلًا مَطَرٌ تَزِيدُ بِهِ الْخُدُودُ مُحُولًا⁽⁵⁴⁾

لما عزم الحبيب على الرّحيل نزل على الخدّ دمع يتهاطل كالمطر، إلا أنّ المطر تزداد به الأرض خصبا والدمع يزداد به الخدّ ذبولا. وقد مازج بين مستلزمات الدمع ومستلزمات المطر بما جعل الصّورة مستحدثة البناء.

ومن صور البناء قوله: [الكامل]

وَتَوَفَّقْتُ أَنْفَاسُنَا حَتَّى لَقَدْ أَشْفَقْتُ تَحْتَرِقُ الْعَوَازِلُ بَيْنَنَا⁽⁵⁵⁾

لشدة حرارة الوجد صارت أنفاسهما كالنّار تتوقّد حتى خشي احتراق العوازل بينهما.

ويقول أيضا: [الكامل]

كَأَفَانَا عَنْ شِبْهَيْنِ مِنَ الْمَهَا فَلَهُنَّ فِي غَيْرِ التُّرَابِ حَبَائِلُ⁽⁵⁶⁾

إنّهن تشبهن بقر الوحش سواد أحداق وسعة عيون. يقول: نحن نصيد بقر الوحش. وقد قلن لنا: مادمت تصيدون شبيهاتنا من البقر بنصب الحبائل في التراب. فنحن ننتقم لهنّ ونصيدكن بأعيننا. وفي هذه الصّورة تفنّن كبير لصياغتها على هذا النّحو من الابتداء.

ومن صوره الطّريفة قوله: [الخفيف]

أُتْرَاهَا لِكثْرَةِ الْعُشَاقِ تَحَسَّبُ الدَّمْعُ خِلْقَةً فِي الْمَاقِي⁽⁵⁷⁾

هل إنّها لكثرة ما ترى الدمع في مآقي عاشقيها توهمت أنّ الدمع مخلوق هكذا دائما يجري. فلا ترثي لحال. ولا ترحم صبّا بها كلفاً ؟

(54) د 224 : 1.

(55) د 233 : 4.

(56) د 266 : 7.

(57) د 348 : 1.

ومن صور النحول قوله: [الخفيف]

حَلَّتْ دُونَ الْمَزَارِ. فَالْيَوْمَ لَوْ زُرَّ
تَ لِحَالِ النُّحُولِ دُونَ الْعِنَاقِ⁽⁵⁸⁾

يقول: مَنَعَتِي عن زيارتك حتى نحلت من الشوق. فلو زرتني اليوم لم تستطيعي معانقتي لشدة نحولي ودقة جسمي.

ويقول: [الطويل]

أَلَمْ يَرِ هَذَا اللَّيْلُ عَيْنَيْكَ رُؤْيِي
فَتَظْهَرَ فِيهِ رِقَّةٌ وَنُحُولٌ⁽⁵⁹⁾

إنَّ من يراها يرقُّ من ضنى عشقها فينحل. ويسأل الشاعر هل إنَّ هذا الليل يَر عينها. فيصيبه نحول هو أيضا. وربما نحول الليل هو انقضاؤه وتقلُّصه وانكشافه وانحساره.

ويقول أيضا: [الكامل]

وَحَيَالُ جِسْمٍ لَمْ يَخْلُ لَهُ الْهَوَى
لَحْمًا فَيُنْجِلُهُ السَّقَامُ وَلَا دَمًا⁽⁶⁰⁾

ذكر لجسمه الخيال للدلالة على دقته ونحوه. فالهوى لم يترك بجسمه محلاً للسقم من لحم ودم. فيعمل فيه النحول.

ويقول كذلك في معنى النحول: [الواهر]

بِجِسْمِي مَنْ بَرَّتْهُ. فَلَوْ أَصَارَتْ
وِشَاحِي ثَقْبَ لُؤْلُؤَةٍ لَجَالًا⁽⁶¹⁾

يقول: أَقْدِي بِجِسْمِي مَنْ هَزَلَتْهُ حَتَّى لو جعلت قلادتي ثقب درة لجال هي عبارة عن نحوله ودقته.

وكذلك قوله: [الكامل]

دُونَ التَّعَانُقِ نَاحِلِينَ كَشَكَّلَتْنِي
نَصَبِ أَدَقِّهِمَا وَضَمِّ الشَّاكِلِ⁽⁶²⁾

(58) د 348: 4.

(59) د 515: 9. وانظر د 395: 3.

(60) د 17: 2.

(61) د 217: 8.

(62) د 266: 11.

أي كم وقفنا ناحلين. ولم نقدر على التعانق لما أصابنا من نحول، ثم شبه نفسه وحبيبته واقفين متدانيين بشككتي فتحتين دقيقتين قد قريهما الشاكل لبعضهما.

2 مستويات الإحداث في شعرية المدح:

إن استقراء نماذج من مدحيات المتبّي مدخل لدراسة وجوه الابتداء في المدحية العربية وبلاغة المعنى وخصائص انبثائه. وبُعيتنا من هذه التحاليل الظفر بخصائص بناء الصورة وما أحدثه الشعراء من معان حتى نصوغ رؤية متكاملة عن جمالية المدح في شعرية التوليد.

فمن وجوه التصوير نقتصر على ضربين من المعاني. أولهما وصف الحرب والسلاح. وثانيهما تصوير المثل والخلال. ففي المعنى الأول يقول المتبّي: [المنسرح]

تَبْكِي عَلَى الْأَنْصُلِ الْقُمُودُ إِذَا أَنْذَرَهَا أَنَّهُ يُجَرِّدُهَا

لِعِلْمِهَا أَنَّهَا تَصِيرُ دَمًا وَأَنَّهُ فِي الرِّقَابِ يُغْمِدُهَا⁽⁶³⁾

إنّه، إذا أنذر القمود بتجريد السيوف، بكت عليها لعلها أنّه يغمد السيوف في رقاب الأعداء. فتصير كأنّها دم لخفاء لونها وأنّه يتخذ رقاب الأعداء أغمادا لها فلا تعود إلى أغمادها. فلذلك تبكي من حرقتها على فراق الأغماد.

وإنّ المحلل ليعجب من ظفر المتبّي بهذه الصورة. لكن ما دليله على أنّها مستحدثة؟ إنّ الشّراح - وهم يعاشرون نصوصا كثيرة قريبة منهم - يخيّبون ظننا. فهذا القول منقول من قول عنتره: [الوافر]

وَهَلْ يَدْرِي جُرْئُهُ أَنَّ تَبْلِي يَكُونُ جَفِيرَهَا الْبَطْلُ النُّجِيدُ⁽⁶⁴⁾

ومن قول حسان بن ثابت: [المتقارب]

وَنَحْنُ، إِذَا مَا عَصَتَا السِّیُوفُ جَعَلْنَا الْجَمَاجِمَ أَغْمَادَهَا⁽⁶⁵⁾

(63) د 13 : 31-32.

(64) د 36 : 4.

(65) الوساطة 33. والبيت غير مثبت بالدّيوان.

ومن قول ابن الرومي: [البسيط]

كَفَى مِنَ الْعِزِّ أَنْ هَزُّوا مَنَاصِلَهُمْ فَلَمْ يَكُنْ غَيْرُ هَامِ الصَّيْدِ أَجْفَانًا ⁽⁶⁶⁾

وليس همنا أن نبين أن المتنبّي أخذ المعنى. فهذا هاجس الشراح. وإنما أن فتية إلى كون المعاني في الشعر كانت موجودة قبل المحدثين. وهم أخذوها وأعادوا صياغتها بعدما انتخبوا عيونها. فما عيار الحكم عندنا؟ هل نعتبر هذا التصرف مجرد تنويعات في الشعرية القديمة لم تمس مبدأ بناء المعنى أم أن ذلك يعدّ ضرباً من الخروج النسقي عن سنة القدماء أم نلغي هذا التصور الزمني للبديع. ونشتغل على جدولين: جدول السنة وجدول الاختراع مهما كانت المرحلة التي عاش فيها الشاعر؟ إن هذا الأمر هو الذي دعانا إلى كثرة المثال حتى يتعقب الظاهرة في مواقع كثيرة. وإن تبين لنا بعض ملامح تصورات نظرية. فسنثبتها في آخر هذا التحليل. ونبني عليها تأويلنا للتحوّلات الشكلية.

ويصف العدو وفرقه من الحرب. يقول [الكامل]

حَتَّى انْتَبَوا. وَلَوْ أَنَّ حَرَ قُلُوبِهِمْ فِي قَلْبِ هَاجِرَةٍ لَذَابَ الْجَلْمَدُ ⁽⁶⁷⁾

أي أنصرفوا عنك وحرارة الغيظ والحسد في قلوبهم لو ألقوها على هاجرة لذاب الحجر. وقد استعار للهجرة قلباً لما ذكر قلوبهم. وهذه الصورة طلب بها النهاية في الصفة.

ومن الأمثلة قوله: [الطويل]

إِذَا اللَّيْلُ وَارَانَا أَرْتَنَا خِفَافُهَا بِقَدْحِ الْحَصَى مَا لَا تُرِينَا الْمَشَاعِلُ ⁽⁶⁸⁾

يعني، إذا سترنا الليل بظلامه، اصططكت الحجارة بعضها ببعض تحت أقدام الإبل. وانقدحت النار منها. فأرتنا ما لا نراه بضوء المشاعل.

(66) راجع المتنبّي، د 13-14.

(67) د 76: 25.

(68) د 51: 8.

ويقول: [الطويل]

عَلَى سَابِحِ مَوْجِ الْمَنَايَا يَنْحَرِهِ
غَدَاةً كَأَنَّ النَّهْلَ فِي صَدْرِهِ وَبَلُّ⁽⁶⁹⁾

يحمل حسن جري الفرس على السباحة. لكن جعل السباحة في موج الموت. فهو
لما جعل فرسه سابحا استعار للمنايا موجا. وصارت سهام الأعداء كوابل من المطر.

ويقول كذلك: [الطويل]

نَزَلْنَا عَلَى حُكْمِ الرِّيحِ بِعَسْجَدٍ
عَلَيْنَا لَهَا ثَوْبًا حَصَى وَغُبَارِ⁽⁷⁰⁾

سَفَتِ الرِّيحُ عَلَيْهِمُ الْحَصَى وَالتَّرَابَ وَالْغُبَارَ. فجعلتها لهم بمنزلة الثوب. ومن
ابتداعاته قوله: [الطويل]

وَمَا تَقِمُّ الْأَيَّامُ مِمَّنْ وَجُوهُهَا
لَا حَمَصِهِ فِي كُلِّ نَائِبَةٍ نَعْلُ⁽⁷¹⁾

غلب الممدوح الأيام. وذلت له ذل من يوطأ. فيصير تحت الرجل كالنعل ذليلا
مغلوبا، ومدحورا مقهورا.

ومن طرق بناء المجازات تحويل الأفعال من مجال إلى مجال مثل تعاطي
الصفائح والعوالي عوض تعاطي الخمرة⁽⁷²⁾ وأن يكون القنا نديما يسقى الدماء عوض
جليس الخمرة.⁽⁷³⁾

ومن صوره قوله: [البسيط]

قَوْمٌ إِذَا مَطَرَتْ مَوْتًا سَيُوفُهُمْ
حَسِبَتْهَا سَحْبًا جَادَتْ عَلَى بَلَدِ⁽⁷⁴⁾

يقول: «مَطَرَتْ مَوْتًا». ويقصد مطرت دما. لكن لما كان الموت سببه سيلان الدم
أجرى الموت عوضا عنه توسعا ومجازا. وشبه السيوف، وهي تمطر الدم، بالسحب
تجود بالمطر. وهذا من دقائق التفتن في مجاز الكلام.

(69) د 69: 19 وانظر د 114: 9.

(70) د 37: 2.

(71) د 71: 27.

(72) د 86: 2. (مقطوعة أولى)

(73) د 86: 2. (مقطوعة ثانية)

(74) د 107: 13.

ويقول أيضا: [الكامل]

فَكَانَتْهُ حَسِبَ الْأَسِنَّةُ حُلْوَةً أَوْ ظَنَّتْهَا الْبَرْنِيَّ وَالْأَزَادَا⁽⁷⁵⁾

هذا العدو لم يخبر الحرب. فظنّ الأسنّة حلوة الطعم لحسبانته أنّه ظافر أو هو تعود أكل الأرطاب. ولم يألف الطعان والضراب.

ويقول: [الطويل]

طَلَعَنَ شُمُوسًا وَالْقَمُودُ مَشَارِقُ لَهْنٌ وَهَامَاتُ الرِّجَالِ مَغَارِبُ⁽⁷⁶⁾

طلعت السيوف من أعمادها كالشموس في بريقها. ثم غربت في هام المضروبين. فصارت رؤوسهم مغارب لها.

ويصوّر صفاء وجهه وحسن منطقه بقوله: [البيسط]

بَيَاضُ وَجْهِ بَرِيكَ الشَّمْسِ حَالِكَةٌ وَدُرُّ لَفْظِ بَرِيكَ الدَّرِّ مَخْشَلِبَا⁽⁷⁷⁾

جعل الشمس كأنها سوداء أمام بياض وجهه ولفظه درّا يبدو معه الدرّ كخجارة البحر. فتوزع يغلب على نور الشمس. فتبدو سوداء. ولفظه يوزي بالدرّ. فيعود حجارة.

ويصف الطير في قوله [المنسرح]

وَالطَّيْرُ فَوْقَ الْحَبَابِ تَحْسِبُهَا فَرَسَانِ بَلَقِ تَخُونُهَا اللَّجْمُ

كَأَنَّهَا وَالرِّيَّاحُ تَضْرِبُهَا جَيْشًا وَعَسَى: هَازِمٌ وَمُنْهَزِمٌ⁽⁷⁸⁾

إنّ الطير، وهي في طريقها إلى مورد الماء، يظنها الرائي فرسانا بلقا. وجعلها بلقا لأنّ زيد الماء أبيض. فصحت له المشابهة على السنن. وتخونها اللجم بمعنى لا يتأتى قيادها. فتذهب حيث شاعت. والموج يتصرف على غير مراد الطائر في كلّ

(75) د 115: 13.

(76) د 121: 5.

(77) د 156: 15.

(78) د 153: 24-25.

وجه. ⁽⁷⁹⁾ ثم شبه الطيور، وهي تتبع بعضها بعضا على وجه الماء والرياح تضربها، بجيشين: هازم ومهزوم. فالهازم يتبع المهزوم ويلاحقه.

ويصف سجية ممدوحه بقوله: [السيط]

تَحَلُّوْا مَذَاقَتَهُ حَتَّى إِذَا غَضِبَا حَالَتْ. فَلَوْ قَطَرَتْ فِي الْمَاءِ مَا شَرِبَا ⁽⁸⁰⁾

جعل المذاقة ممّا يقطر اتساعا. وأوحى بأنّها مرّة مادام له سند في كلام العرب وفي قول عنترة: [الكامل]

وَإِذَا ظَلِمْتُ، فَإِنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعْمِ الْعَلَقَمِ ⁽⁸¹⁾
فإنّه جعل هذه المذاقة المرّة، لو قطرت في الماء، ما شرب.

ويقول المتنبّي: [الوافر]

لَقَدْ حَسُنَتْ بِكَ الْأَوْقَاتُ حَتَّى كَأَنَّكَ فِي فَمِ الزَّمَنِ ابْتِسَامُ ⁽⁸²⁾

لقد طابت أيام الممدوح. وكانت الأيام عابسة متجهمة. فزال عبوسها، فكأنّه ابتسام لها وطلاقة لما نال من التّصّر.

ويصف الحرب في قوله: [الكامل]

فَكَأَنَّمَا كُسِيَ النَّهَارُ بِهَا دُجَى لَيْلٍ وَأُطْلِعَتِ الرِّمَاحُ كَوَاكِبَا ⁽⁸³⁾

كأنّ النهار كان ألبس بتلك العجاجة السوداء ظلمة ليل. وكان الرّماح كأنّ قد طلعت من أسنّتها كواكب.

و يجعل هبّوات الحرب كأنّها تبتسم عن بريق السيوف، في قوله: [الوافر]

وَمُبْتَسِمَاتٍ هَيَّجَاوَاتٍ عَصَرٍ عَنِ الْأَسْيَافِ لَيْسَى عَنِ الثُّغُورِ ⁽⁸⁴⁾

(79) ذهب ابن جني إلى أنّ الشاعر يريد رفرقة الطير على الماء ثم انغماسها فيه. وحمل ذلك على الفرس إذا خائنه اللّجُم فإنّه يكمو. فجعل الرّفرقة جنسا من كمّو الفرس. وعارضه في ذلك الواحدي لأنّ الرّفرقة والانغماس ليسا ممّا ذكر في البيت.

(80) د 157: 19.

(81) د 112: 38 والمعلقات 58: 38.

(82) د 166: 42.

(83) د 175: 23.

(84) د 251: 2. (مقطوعة 2)

وَيَصَوِّرُ بِسَالَةِ الْفَرَسَانِ بِقَوْلِهِ: [البسيط]

كَأَنَّهُمْ يَرِدُونَ الْمَوْتَ مِنْ ظَمًا أَوْ يَنْشِقُونَ مِنَ الْخَطِيئِ رِيحَانًا ⁽⁸⁵⁾

إنهم - لحرصهم على الموت وسهولة أمر الحرب لديهم - صار الموت عندهم كالماء للظمان وصارت الرماح كالريحان الذي يشم.

وَيَصَوِّرُ الْحَرْبَ بِلُغَةِ الْعَشْقِ وَمَعْجَمِهِ. يَقُولُ: [الوافر]

وَمَا سَكَنِي سِوَى قَتْلِ الْأَعَادِي فَهَلْ مِنْ زُورَةٍ تَشْفِي الْقُلُوبَا ⁽⁸⁶⁾

لما كانت زيارة المحب لحبيبه مما يشفي القلب، فقد جعل الشاعر قتل الأعداء سكنًا له كمن يهفو إلى زيارة حبيبه ليسكن منه القلب.

وَيَصَوِّرُ شِدَّةَ مَمْدُوحِهِ عَلَى الْأَعْدَاءِ وَرَحْمَتَهُ بِأَهْلِهِ وَرَقَّتَهُ مَعَهُمْ إِذْ يَقُولُ: [الوافر]

قَسَا. فَالْأَسَدُ تَفَزَّعُ مِنْ قَوَاهُ وَرَقَّ. فَنَحْنُ نَفَزَعُ أَنْ يَذُوبَا ⁽⁸⁷⁾

إذا قسا قلبه خشيتته الأسود. وإذا رقّ صرنا نخشى عليه الذوبان؛ إذ تلين نفسه وينبسط. فعبر عن الشدة بفزع الأسد وعن الرقة بالذوبان.

وَمِنْ لَطَائِفِ مَدْحِهِ قَوْلُهُ: [الوافر]

كَأَنَّ الْخَيْلَ كَانَتْ تُسْقَى مِنَ الْقُحُوفِهِمُ الْحَلِيْبَا ⁽⁸⁸⁾ تُسْقَى

كأن الخيل كانت تسقى اللبن في أقحاف رؤوس الأعداء. والعرب كانت تسقى اللبن كرام الخيول.

وَمِنْ خَصَائِصِ الْبَنِيَةِ الْمَدْحِيَّةِ الْإِعْرَاضُ عَنِ الْحُبِّ وَطَلَبُ الْقِتَالِ وَعَشْقُ الْحَرْبِ

كقوله: [الخفيف]

شَغَلَتْ قَلْبَهُ حِسَانُ الْمَعَالِي عَنْ حِسَانِ الْوُجُوهِ وَالْأَعْجَازِ ⁽⁸⁹⁾

(85) د 275 : 29.

(86) د 291 : 2.

(87) د 294 : 26.

(88) د 291 : 6.

(89) د 306 : 18.

إنَّه قد انشغل بالمعالي عن النساء.

ويقول: [الخفيف]

تَقْضِمُ الْجَمْرَ وَالْحَدِيدَ الْأَعَادِي دُونَهُ قَضَمَ سَكَّرَ الْأَهْوَازِ⁽⁹⁰⁾

إنَّهم، لشدة حنقهم وغيظهم، يقضمون الحديد والجمر كما يقضم السكر. ويريد المتنبّي الإتيان بغريب الصّور. فالمدح يدفع إلى الوقوع على اللفظ التشبيهات لترضية الممدوح كقوله: [الطّويل]

بَصِيرٌ بِأَخَذِ الْحَمْدِ فِي كُلِّ مَوْضِعٍ وَلَوْ خَبَأَتْهُ بَيْنَ أُنْيَابِهَا الْأَسَدُ⁽⁹¹⁾

إنَّ الممدوح يبلغ الحمد ولو لاح في فكَّ الأسد لتوصل إليه.

ويوغل في الصّورة إذ يقول: [الطّويل]

صِيَامٌ بِأَبْوَابِ الْقُبَابِ جِيَادُهُمْ وَأَشْخَاصُهَا فِي قَلْبِ خَائِنِهِمْ تَعْنُوا⁽⁹²⁾

معنى صيام الخيل هو وقوفها. فخيّلهم قائمة عندهم ويحسبها العدو الخائف تركض في قلبه.

ويأتي المتنبّي بصورة متكاملة في قوله: [الطّويل]

تُطَالَعُهُ مِنْ بَيْنِ رِيَشِ الْقَشَاعِمِ ثَمَرٌ عَلَيْهِ الشَّمْسُ وَهِيَ ضَعِيفَةٌ

تَدُورُ فَوْقَ الْبَيْضِ مِثْلَ الدَّرَاهِمِ إِذَا ضَوْوُهَا لَأَقَى مِنَ الطَّيْرِ فَرْجَةً

مِنْ اللَّمَعِ فِي حَافَاتِهِ وَالْهَمَاهِمِ وَيَخْفَى عَلَيْكَ الرَّعْدُ وَالْبَرْقُ فَوْقَهُ

ضِرَابًا يُمَسِّنِي الْخَيْلُ فَوْقَ الْجَمَاجِمِ أَرَى دُونَ مَا بَيْنَ الْفُرَاتِ وَبَرْقَةٍ

عَرَفَنَ الرَّدِينِيَّاتِ قَبْلَ الْمَعَاصِمِ⁽⁹³⁾ وَطَعَنَ غَطَارِيفٍ كَأَنَّ أَكْفَهُمْ

(90) د 306: 20.

(91) د 312: 16.

(92) د 313: 22.

(93) د 318: 19-23.

لقد ضعف ضوء الشمس بالغبار والعقبان تملأ الجو لتقع على الضحايا. ولا يمر ضوء الشمس إلا من خلال ريش النسور. وشبه ما يمر من الضوء في فُرَجِ أجنحة الطير بالدراهم. وشبهها في موضع آخر بالدنانير.⁽⁹⁴⁾ ولكثرة بريق الأسلحة ولمعانها يخفى على الناظر البرق. ويشبه فيه. ولا يميز الرعد من كثرة أصوات الحرب. ويرى الشاعر مضاربة بالسيف يكثر فيها قطع الرؤوس حتى تطأها الخيل. فتمشي فوق الجماجم. ولحذقهم باللعان تجد السيد الكريم فيهم كأنه قد عرف الرماح قبل أن تُشدَّ على ساعده.

ومن صوره القريبه من هذا الجنس من التصوير قوله: [الطويل]

سَحَابٌ مِنَ الْعُقْبَانِ يَزْحَفُ تَحْتَهَا سَحَابٌ إِذَا اسْتَسْقَتْ سَقَّتْهَا صَوَارِمُهُ⁽⁹⁵⁾

جعل العقبان التي تطير فوق خيله سحابا. وجعل خيله سحابا لما فيها من بريق الأسلحة وصبّ الدماء وصوت الأبطال. وكل ذلك يشبه البرق والرعد والمطر. فتكاملت له عناصر الصورة. ولكنه جعل الأسفل يسقي الأعلى. فالصوارم تسقي بالدم الغريان التي تطير كأنها سحابة كثرة وانتشارا. فأغرب في الصنعة كما يقول القائل.⁽⁹⁶⁾

(94) أعني قوله: [الواهر]

وَأَلْقَى الشَّرْقُ مِنْهَا فِي ثِيَابِي دَنَانِيرًا تَفْرُ مِنْ الْبَنَانِ
7: 767-7: فقد شبه ما يتناقل عليه من ضوء الشمس بالدنانير لا تتألف اليد.

(95) د 381: 31.

(96) منجبة الطير للجيش معنى كثير الجريان في شعر القدماء والمحدثين مثل قول الأفوه الأودي: [الرملي]

وَتَرَى الطَّيْرَ عَلَى أَكَارِئَا رَأَى عَيْنُ ثَقَّةٍ أَنْ سَمَّارًا
24: 77. ويعني: تعطي الميرة بما تجد من لحوم القتلى.
وقول النابغة: [الطويل]

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ
د 31: 11.

وقول أبي تمام: [الطويل]

وَقَدْ ظَلَلَتْ عُقْبَانُ أَعْلَامِهِ ضُحَى يَعْقِبَانِ طَيْرٌ فِي الدَّمَاءِ نَوَاهِلَ
أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَانَهَا مِنَ الْجَيْشِ، إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تَقَاتِلَ
د 3: 82: 15-16.

وقول أبي نواس: [المديد]

تَنَاقَلَا الطَّيْرُ عُذْوَتَهُ ثَقَّةٌ بِالشَّيْعِ مِنْ جَزَرَةٍ
د 1: 500: 31.

ومن صورهِ في هذا المجال قوله: [الطويل]

يُفْدِي أَتَمُّ الطَّيْرِ عَمراً سِلَاحَهُ نُسُورُ أَمَلًا: أَحَدَانَهَا وَالْقَشَاعِمُ
وَمَا ضَرَّهَا خَلْقٌ بَغِيرِ مَخَالِبٍ وَقَدْ خَلَقْتَ أَسِيَّافُهُ وَالْقَوَائِمُ⁽⁹⁷⁾

أَتَمُّ الطَّيْرِ عَمراً هو النسر. والنسور تفدي سيف الدولة بأنفسها لأنه كفاها مؤونة طلب القوت بما وفره لها من جثث القتلى. فما ضرَّ صغار النسر وشيوخها - وهي غير القادرة على الصيد - لو أنها خلقت بغير مخالب مادامت الأسياف تقوم بكفاية قوتها.

وهي هذا المعنى يقول: [الكامل]

سَفَكَ الدِّمَاءَ بِجُودِهِ لَا بِأَسِيهِ كَرَمًا لِأَنَّ الطَّيْرَ بَعْضُ عِيَالِهِ⁽⁹⁸⁾

فزاد على ما قاله الشعراء بذكر الجود والعيال.

ومن صورهِ قوله: [الطويل]

فَأَبْصَرْتُ بَدْرًا لَا يَرَى الْبَدْرُ مِثْلَهُ وَخَاطَبْتُ بَحْرًا لَا يَرَى الْعَبْرَ عَائِمَهُ⁽⁹⁹⁾

يقول إنه أبصر من سيف الدولة بدرا في الصبابة والطلاقة. وجعل بدر السماء - رغم اطلاعه على الدنيا وكونه مرجع الصبابة - لا يرى مثل هذا البدر. فتأنت عن التشخيص لذة وعن التثويق لذة مما جعل للبيت حسنا مخصوصا ازداد إمتاعا بمماثلة العجز للصدر. فقد خاطب بحرا لا يرى له السابح ساحلا.

ومن محاسن صورهِ قوله: [الوافر]

وَأَنْتَ الْفَارِسُ الْقَوَالُ صَبْرًا وَقَدْ فَنِيَ التَّكَلُّمُ وَالصَّهِيلُ⁽¹⁰⁰⁾

(97) د 240: 4.

(98) د 549: 5-6. وانظر قريبا من هذا المعنى وهذه الصورة د 554: 30-31.

(99) د 382: 4. وانظر قوله: [الطويل]

فَلَا زَالَتِ الشَّمْسُ الَّتِي فِي مِثْلِهِ مُطَالِمَةُ الشَّمْسِ الَّتِي فِي لُثَامِهِ
فَلَا زَالَ تَجْتَنَزُ الْبَدْرُ بِوَجْهِهِ تَعَجَّبُ مِنْ تَقْصَانِهَا وَتَمَامِهِ

د 577: 6-7.

(100) د 388: 14.

إذا عظم الخطب يفنى الكلام والصَّهيل من هول المصاب. وفي هذا الموقف الصَّعب يظهر مراس الفارس للقتال وشجاعته فيه.

ويشخص الشاعر السيِّف. فيقول: [الطَّويل]

إِذَا نَحْنُ سَمَيْنَاكَ خَلْنَا سِيُوفَنَا مِنْ التَّيِّهِ فِي أَعْمَادِهَا تَبَسَّمُ⁽¹⁰¹⁾

وتبدو مصارعة البطل للزَّمان والمكان في قوله: [الطَّويل]

فَتَى يَشْتَهِي طُولَ الْبِلَادِ وَوَقْتَهُ تَضْيِقُ بِهِ أَوْقَاتُهُ وَالْمَقَاصِدُ⁽¹⁰²⁾

يطلب أن تكون البلاد أوسع والزَّمان أطول لأنَّ الأوقات تضيق عن مبتغاه.

ويصف الحرب في قوله: [الطَّويل]

وَجَيْشٌ يُتْنِي كُلَّ طَوْدٍ كَأَنَّهُ خَرِيقُ رِيَّاحٍ وَاجَهَتْ غُصْنًا رَطْبًا
كَأَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ خَافَتْ مُقَارَهُ فَمَدَّتْ عَلَيْهَا مِنْ عَجَاجَتِهِ حُجْبًا⁽¹⁰³⁾

هذا الجيش، إذا مرَّ بجبل شقَّه نصفين، كأنما هو ريح هوجاء تمرُّ بغصن رطب. وكانَّ عجاج الخيل حجب السَّماء. فلم تَبْدُ النُّجوم. فكأنَّها خشيت غارته. فاستترت بالعجاج.

ويقول عن النَّصر: [البسيط]

أَمَّا تَرَى ظَفْرًا حَلَّوْا سِوَى ظَفْرِ تَصَافَحَتْ فِيهِ بِيضُ الْهِنْدِ وَاللَّمَمُ⁽¹⁰⁴⁾
فَعَبَّرَ عَنِ الضَّرَابِ بِالصَّفَاحَةِ تَوْسَعًا.

ومن فرائده قوله: [الطَّويل]

وَصُورٌ إِلَى الْمُسْتَصْعَبَاتِ بِخَيْلِهِ فَلَوْ كَانَ قَرْنُ الشَّمْسِ مَاءً لَأُورِدَا⁽¹⁰⁵⁾

(101) د 445: 39.

(102) د 465: 28.

(103) د 479: 43-44.

(104) د 482: 11.

(105) د 530: 10.

إنه يصل إلى الأمور الصعبة البعيدة حتى لو أنه طلب الماء في قرن الشمس لأورد فيها خيله.

ويمكن أن يعبر عن الشيء بأحد لوازمه كقوله: [الوافر]

فَمَسَاهُمْ وَيُسْطُهُمْ حَرِيرٌ وَصَبَحَهُمْ وَيُسْطُهُمْ تُرَابٌ⁽¹⁰⁶⁾

فعبّر بالحريز عن لين الفراش وبالتراب عن خشونته.

ويقول في صورة مستحدثة: [الطويل]

وَمَلْمُومَةٌ سَيْفِيَّةٌ رَيْعِيَّةٌ تَصِيحُ الْحَصَى فِيهَا صِيَاخُ اللَّقَالِقِ⁽¹⁰⁷⁾

تصيح الحصى من وقع خطى الخيل.

ومن لطائفه قوله: [الوافر]

مَضَوْا مُتَسَابِقِي الْأَعْضَاءِ فِيهِ لِأَرْؤُسِهِمْ بِأَرْجُلِهِمْ عِثَارٌ⁽¹⁰⁸⁾

هربوا. والرجل تسابق الرأس. والرأس يسابق الرجل إسراعا في الفرار خشية القتل. وقوله «لِأَرْؤُسِهِمْ بِأَرْجُلِهِمْ عِثَارٌ» تفترض معنيين: معنى ذهب إليه ابن جني، وهو أنه إذا برز رأس أحدهم فتدحرج تعثر برجله أو برجل غيره. ويرى ابن جني في ذلك إبداعا لأن المعهود أن تعثر الرجل لا الرأس. ومعنى انتهى إليه الواحدي وهو أن لأرجلهم عثارا لأجل رؤوسهم. أي أنهم ينهزمون فيسرعون ويعثرون. وفي الحالين تصرف المتبني في إنشاء الصورة تصرفا بديعا؛ وجه الإبداع فيه أنه عبر عن المألوف باستدعاء غير المألوف وتصريفه على وجوه.

ويصور التكيل بالعدو في قوله: [الخفيف]

تَحْمِلُ الرِّيحُ بَيْنَهُمْ شَعَرَ الْهَاءِ م. وَتُنْذِرِي عَلَيْهِمُ الْأَوْصَالَ⁽¹⁰⁹⁾

(106) د 547: 37.

(107) د 564: 29.

(108) د 570: 20.

(109) د 585: 24.

إِنَّ الرِّيحَ تُلْقِي عَلَيْهِمْ مَا مَزَقَتْ مِنَ الْأَوْصَالِ.

ويبلغ الهلع بالعدو إلى أن يستسلم كقوله: [الخفيف]

يَنْقُضُ الرُّوعُ أَيْدِيًا لَيْسَ تَدْرِي أَسُيُوفًا حَمَلْنَ أَمْ أَغْلَالًا⁽¹¹⁰⁾

عمل فيهم الخوف حتى اضطربوا. فما دروا أحملوا سيوفا يتعاطونها للظعان أم هم يمسكون بأغلال تكبلهم وتهزمهم.

ويعبر عما يكابد ليليل الممدوح كقوله: [الطويل]

لَقِيتُ الْمَرُورَى وَالشَّنَاخِيْبَ دُونَهُ وَجَبْتُ هَجِيرًا يَتْرُكُ الْمَاءَ صَادِيًا⁽¹¹¹⁾

من معاني المدح ملاقات الصعاب ومكابدة المشاق لملاقاة الممدوح. وفي هذا السياق يعبر عما وجد من أهوال الفلاة والجبال الصخرية وعما قاسى من حرّ الهاجرة التي جعلت الماء نفسه يعطش من حرّ الحرارة.

ويقول: [الخفيف]

وَلَقَدْ أَقْبَتِ الْمَقَاوِزُ خَيْلِي قَبْلَ أَنْ تَلْتَقِيَ وَزَادِي وَمَائِي⁽¹¹²⁾

يذكر طول الطريق ومشاقه. ويعبر عن ذلك بهلاك الخيل وانقطاع الزاد.

ويجمع المتبني في بعض الأبيات بين المدح بالكرم والمدح بالقدرة على القتال

كقوله: [الطويل]

إِلَى لَيْثٍ حَرَبٍ يُلْحِمُ اللَّيْثَ سَيْفَهُ وَبَحْرٍ نَدَى هِي مَوْجِهِ يَفْرِقُ الْبَحْرَ⁽¹¹³⁾

(110) د 586: 29.

(111) د 626: 27. ويقول هاجيا كافور: [الطويل]

وَمِثْلَكَ يُؤْتِي مِنْ بِلَادٍ بَعِيدَةٍ لِيُضْحِكَ رِيَاءَ الْحِجَالِ الْبَوَاكِ

د 631: 10.

وبما أن أقذع معاني الهجاء ما كانت عكس ما يُمدح به، فإنه سخر منه بأن قطع إليه الفياهي واحتمل الشدائد لبلوغه مما يبدو مدحا. لكنه ذمّه بأن جعل ذلك لأجل السخرية به.

(112) د 633: 22.

(113) د 102: 8.

يجعل الليث طعنة للسيف. وهذا من وصف نجدته. وأما في وصف جوده. فهو بحر جود يفرق فيه البحر الحقيقي. وهذا لأنه أعظم منه.

ومن لطائف صورته وأكثرها ابتداعا ووقوعا على مشابهات لطيفة قوله: [الطويل]

وَأِنْ كَانَ يَبْقِي جُودَهُ مِنْ تَلِيدِهِ شَبِيهَا بِمَا يَبْقِي مِنَ الْعَاشِقِ الْهَجْرُ⁽¹¹⁴⁾

يلاقى العاشق الضنى والتحول وذهاب العقل من جرأ الهجر. ولذلك حمل عليه ما يبقيه الجود من مال الممدوح. فتواله لا يبقی من ماله شيئا كما يأتي الهجر على العاشق فلا يذر منه شيئا.

ويقول في هذا المعنى [البسيط]

عُمُرُ الْعَدُوِّ إِذَا لَاقَاهُ فِي رَهَجٍ أَقْلُ مَنْ عُمُرٍ مَا يَحْوِي إِذَا وَهَبَا⁽¹¹⁵⁾

إذا لقي عدوه في حرب قصر عمره. ويجد لذلك صورة هي قصر عمر ماله إذا أخذ في العطاء.

ويقول في هذا المعنى أيضا: [الخفيف]

وَلَهُ فِي جَمَاجِمِ الْمَالِ ضَرْبٌ وَقَعُهُ فِي جَمَاجِمِ الْأَبْطَالِ⁽¹¹⁶⁾

(114) د 103: 9.

(115) د 156: 17.

(116) د 189: 26. ولقد أخطأ الشراح في تفسير هذا البيت. فقد قال ابن جني معناه يهب المال. فيقتدر بذلك على رؤوس الأبطال. ورد عليه الواحدي بأن الرجل يوصف بضرب رؤوس الأعداء من حيث الشجاعة لا من حيث

الوجود والهيئة. لكنه أخطأ هو نفسه في تحرير المعنى - في نظرنا - فقد قال إنه يفرق ماله بالعطاء. فإذا فني المال أتى أعداءه. فضرب جماعهم وأغار على أموالهم. ويرى أنه لو لم يفرق ماله ماعاد إلى قتالهم واستباحة أموالهم. وليس في البيت ما يرشح هذا الفهم. وإنما دفعه إلى ذلك الفهم البيت الموالي وما استشهد به من خارج القصيدة، إذ استدعى بيتا آخر للمتنبي يقول فيه: [الكامل]

فَالسَّلَامُ يَكْسِرُ مِنْ جَنَاحِي مَالِهِ يَنْوَالُهُ مِمَّا تَكْسِرُ الْهَيْجَاءُ

د 198: 36. فحي السالم يعطي. فينتقص ماله. وفي الحرب يأخذ مال أعدائه. والمعنى، وهنا، لطيف. لكنه

ليس معنى البيت الذي نحلل. كما استشهد ببيتين آخرين. أحدهما لأبي تمام يقول فيه: [الطويل]

إِذَا مَا أَغَارُوا فَاحْتَوُوا مَالَ مَشْرِ أَغَارَتْ عَلَيْهِمْ فَاحْتَوَتْهُ الصَّنَائِعُ

د 588: 35.

والواحدي قد انساق إلى هذه المعاني. وأغرته جودة معانيها. فأساء فهم البيت. وقال عن ابن جني: إن ما ذهب إليه خاطئ. فهذا، في نظره، شرح من لم يتمرس بالشعر ولم يرو منه الكثير. وفي نظرنا أن ما أوقع الواحدي في الخطأ هو أنه تمرس بالشعر وروى منه الكثير، فصار يقرأ المعاني المبتكرة في فضاء معنوي جرى في بيت سابق.

إنَّ الممدوح يفني ماله كما يفني الأبطال. فالضرب متماثل من حيث استنزاف كلِّ ماله وكلِّ قوته. ولذلك لما كان إفتاء الأبطال باباً للشجاعة وللانتقاص من عددهم وأراد أن يعبر عن المال استعار من السياق الأوّل لقربه منه.

ومن الصّور التي صاغها في معنى الجود قوله: [البسيط]

وَكُلَّمَا لَقِيَ الدِّينَارُ صَاحِبَهُ فِي مَلِكِهِ افْتَرَقَا مِنْ قَبْلِ يَصْطَحِبَا⁽¹¹⁷⁾

إنَّ الدّينارين لا يلتقيان في كفه. فهما مفترقان قبل أن تتشأ بينهما الصلة وتتعدّد الصّحبة. وقد زاد الطّباق في لذة الكلام.

ويقول في معنى آخر: [الوافر]

أَقَامَتْ فِي الرِّقَابِ لَهُ أَيَادٍ هِيَ الْأَطَوَاقُ وَالنَّاسُ الْحَمَامُ⁽¹¹⁸⁾

إنَّ العرب تطلق إسم الحمام على ذوات الأطواق لأنَّ الأطواق لا تفارق الحمام. وذاك معنى قوله: «أَقَامَتْ». فأياديه تلازم رقاب النّاس لأنّه وليّ نعمهم كما تلزم الأطواق الحمام، إذ النّاس تحت مننه وأياديه. وأورد الواحدي في شرح هذا البيت بيتاً مشابهاً نسبة إلى السّريّ (لم أجد له ترجمة): [الطّويل]

وَطَوَّقَتْ قَوْمًا فِي الرِّقَابِ صَنَائِعًا هِيَ الْأَطَوَاقُ وَالنَّاسُ الْحَمَامُ

ومن الصّور المدحيّة قول المتنبّي: [الطّويل]

مُحِبُّ النَّدَى الصَّابِي إِلَى بَذْلِ مَالِهِ صَبُوءًا كَمَا يَصْبُو الْمُحِبُّ الْمُتِمِّمُ⁽¹¹⁹⁾

إنّه يستعير صور العشق والجود وإنفاق المال.

ومن صوره البليغة قوله: [الخفيف]

كَيْفَ يَقْوَى بِكَفِّكَ الزُّنْدُ وَالْأَفَاقُ فِيهَا كَالْكَفِّ فِي الْأَفَاقِ⁽¹²⁰⁾

(117) د 157: 22.

(118) د 164: 28.

(119) د 228: 16.

(120) د 352: 29.

يقول لممدوحه: كيف يطبق زبدك حمل كَفِّك وقد اشتملت على نواحي الأرض. فقد اقتدرت على الدنيا كلها. فصغرت في قبضتك حتى صارت بمنزلة كف الإنسان في سعة الآفاق. فالأفق صار في يده كما يرى عادة اليد في الأفق. ويمكن أن نؤول الآفاق في يده بالقدرة وبيده في الآفاق بالكرم.

ومن ابتداعات المتنبي قوله: [الطويل]

تَرَكْتُ السُّرَى خَلْفِي لِمَنْ قَلَّ مَالُهُ وَأَنْعَلْتُ أَفْرَاسِي بِنِعْمَاكَ عَسَجَدَا⁽¹²¹⁾

يقول أنه استغنى عن مشي الليل وتركه خلفه لمن أحوجّه العوز إليه لأنه طلب النعمة عند الممدوح. فتألفها. وظفر ببغيته. واتخذ لخيله نعالا من ذهب. والمجاز في كونه جعل نعمة الممدوح تشمل الأفراس وتتعل الذهب. فقد صار المعدن النفيس حذاء للخيول.

ومن الصُّور الشَّبيهة بما سبق قوله: [الخفيف]

لَيْسَ قَوْلِي فِي شَمْسٍ فَعَلِكِ كَالشَّمْسِ سِ وَلَكِنْ فِي الشَّمْسِ كَالْإِشْرَاقِ⁽¹²²⁾

استعار لفعل ممدوحه الشمس. ثم بالغ فقال له: لا يبلغ قولي محل فعلك. لكنه يدل عليه ويحسن معرضه كالإشراق في الشمس هو الذي يظهرها. ومن ابتداعات قوله: [الخفيف]

وَأَغْتَفَارٌ لَوْ غَيْرَ السَّخْطِ مِنْهُ جُعِلَتْ هَامُهُمْ نِعَالُ النَّعَالِ⁽¹²³⁾

أي كفاك القتال عفوك. ولو غير السخط من ذلك الاغتفار دُست رؤوسهم بحوافر الخيل حتى تصير هامهم نعالا لنعالها.

ونبتغي في هذا السياق أن نورد ما رأينا أنه من ابتداعات المتنبي واختراعاته بما أصمَلْ هِيَه من ضروب التصوير، مما يجعل كثيرا من شعره يؤسس لبلاغة جديدة ولنظام جمالي وشعري يختلف عما عهدناه في بلاغة القدم. ونريد أن نقع

(121) د 353: 35.

(122) د 535: 40.

(123) د 190: 33.

على المسالك الخفية والبنى العميمة والصيغ الأولى لبناء معان لم نعهدها في السنته الشعريّة. ومن بدائعه قوله: [الطويل]

ذَكَرْتُ بِهِ وَصْلاً كَانَ لَمْ أَفْزِ بِهِ وَعَيْشاً كَأَنِّي كُتْتُ أَقْطَعُهُ وَتَبَا⁽¹²⁴⁾

ذكر وصلاً بهذا الرّبع الذي قصرت أيامه. فهو لسرعة انقضائه وانقطاعه كأنّ الشاعر قطعه وتبّا. فقد عبّر عن قصر أوقات السّرور وأيام اللّهُو. وصوّر بالوثب ذهاب أوقات المسرة. وشبّيه بهذا القول: [الكامل]

لِللّهُو أَوْنَةٌ تَمُرُّ كَأَنَّهَا قُبُلٌ يُزَوِّدُهَا حَبِيبٌ رَاحِلٌ⁽¹²⁵⁾

إن سرعة زوال أوقات السّرور هي كما يزود الحبيب الراحل قبلاً لذينة. لكنّها وشيكة الانقضاء. وقد تغيّرت في البنية التّصويريّة العربيّة قاعدة المشابهة ومراجع التّشبيه ووجوهه، إذ حمل مرور أوقات اللّهُو على حبيب راحل يريد أن يرتوي من حبيبته تقبيلاً ولهفة. فالمجال الشعوريّ لدى الشاعر العربيّ المحدث تغيّر. والصّورة قطعة من كبده وروحه. وليست قولاً معاداً مكروراً، إذ الصّورة كلّما ابتعدت عن قلب الشاعر وخرجت من اختراعه ارتدّت ملكاً للغة.

وقد اجتمعت للمتنبّي في قصيدة «الحمى» الشهيرة أجناس من التّصوير حتّى قال عنها القاضي الجرجاني: «هذه القصيدة كلّها مختارة، لا يُعلم لأحد في معناها مثلاًها. والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد. وقد اخترع أكثر معانيها وسهّل في ألفاظها. فجاءت مطبوعة مصنوعة. وهذا القسم من الشعر هو المَطْمَع المؤيس»⁽¹²⁶⁾ فمن أبياتها قوله: [الوافر]

وَزَائِرَتِي كَانَ بِهَا حَيَاءٌ فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظَّلَامِ
بَذَلْتُ لَهَا الْمَطَارِفَ وَالْحَشَايَا فَعَافَتْهَا. وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي⁽¹²⁷⁾

(124) د 472: 7.

(125) د 267: 15.

(126) الوساطة 122.

(127) د 678: 21-22.

هذه الزائرة - ويريد الحمى - تأتيه ليلا. فكأنها حيية أو هي تخشى الرقيب فتأتي في ظلام الليل. وقد حمل الحمى على صورة الحبيبة تلاقي حبيبها في غفلة من الرقيب والواشي. وفي أخذ سياق اللقاء الغرامي للحمى جنس من التصوير بديع في عبارة المتنبي. ويقول إنه أعد لها الفرش الوثيرة. فعافتها. واختارت العظام مفضلة لها على لين الفراش ورقته. ويقول: [الوافر]

أَرَأَيْتَ وَقَّتَهَا مِنْ غَيْرِ شَوْقٍ مُرَاقِبَةَ الْمَشُوقِ الْمُسْتَهَامِ⁽¹²⁸⁾

إنه لا يراقب مجيئها شوقا، ولو أنه يبدو في حال من الشوق والهيام كأنه ينتظر حبيبة. فمن يراه يحسب أنه مشتاق أضرب به الوجد لما يرى من ذبوله وحاله. ولكنه ليس في شوق. وإنما ذاك من أثر إجهاد المرض ولزوم الحمى له.⁽¹²⁹⁾

ويقول أيضا: [الوافر]

أَبْنَتَ الدَّهْرِ عِنْدِي كُلُّ بِنْتٍ فَكَيْفَ وَصَلَتْ أَنْتِ مِنَ الرِّحَامِ
جَرَحَتْ مُجْرَحًا لَمْ يَبْقَ فِيهِ مَكَانَ لِلسُّيُوفِ وَلَا السَّهَامِ⁽¹³⁰⁾

عد الحمى من شدائد الدهر. فخطبها قائلا لها: إنه قد حاز من المصائب أضرها. وهي تتزاحم عليه. فكيف وصلت أنت من الرحام ! فالشاعر قد هون من شأن الحمى وحقر من قدرتها على التأثير فيه وهو الذي قاسى ما يفوق حملها. والصورة قائمة على مخاطبة الحمى من وجه وعلى جعلها تراحم المصائب لتتال من الشاعر. وهذا ضرب لطيف من بناء المعنى وصياغة الصورة. وقد جعل الحمى تجرحه في مواضع الجرح. وذلك أشد إيلا ما له. لكنه جعل نفسه مجرّحا في كل موضع منه حتى إذا ما أصابته السيوف أو السهام لم تجد موضعا لتتغرس فيه. وهذا من بدائع التصوير في شعر المتنبي بل في الشعر العربي كله. وإن شراح الديوان - وهم لم يجدوا في البيت لفظا غريبا ومعنى مستعصيا - لم يشرحوه.

(128) د 678: 26-27.

(129) لا يذهب الواحدى إلى هذا التفسير. بل يرى أن المريض يجزع من الحمى وورودها عليه. فهو يراقب وقتها خوفا لا شوقا. ورغم ذلك الواحدى ووقعه على لطائف التفسيرات، فهو في هذا المحل لم يبد ملاحظات بلاغية ذات بال.

(130) د 679: 28-29.

وسكتوا عن خصائص بناء الصورة فيه. فالشاعر عبّر عن شدة المكابدة وعن قوة العزم بأن جعل كل جسده مجرّحا حتى لا موضع لراشق سيفه ولا لرام نبله. ثم جعل الحمى عاجزة عن أن تجد إليه سبيلا لتحدث عطايا في جسمه.

ومما يقع في هذا المجال من التصوير قوله: [الطويل]

طَوَالَ الرُّدَيْنِيَّاتِ يَقْصِفُهَا دَمِي وَيَبِيضُ السَّرِيجِيَّاتِ يَقْطَعُهَا لَحْمِي (131)

يقول: إنّ الرّماح تتقصّف قبل تبلّغني وتريق دمي، والسيوف تنقطع دون تقال منّي وتقطع لحمي. وجعل دمه هو القاصف للرّماح لما كان السبب في قصفها ولحمه المقطع للسيوف لما كان علّة تقطيعها على ما يجري في عبارة العرب من نسبة الفعل إلى ما كان سببا فيه توسّعا ومجازا. وهذه الصورة تولّدت عن أصل تصويري في شعر المتنبي هو الإحساس بالعظمة الذي ينشئ أفعالا خارقة تقع في إطار بناء نظمي ومعنوي هو أيضا غريب عن المألوف في لسان العرب وعبارتهم. فغرابية المتنبي أثرت في غرابية صورة وغرابية شعره جميعا.

ومن صورهِ البديعة قوله: [الوافر]

فَوَادَّ مَا تُسَلِّيهِ الْمُدَامُ وَعَمَّرَ مِثْلُ مَا تَهَبُّ اللَّئَامُ (132)

السكر يلهي النفوس ويسلّي القلوب. لكنّه لا يسليّه والعمر منقض سريعا كهبة البخيل، لو كان البخيل يهب شيئا. وإنّما قال ذلك استكارا واستفظاعا. ومن سجايا المحزون أن يطلب لنفسه التشبيه بأمر لا طمع له فيه.

ومن فرائد التشبيهات قوله [الخفيف]

مِنْ بَنَاتِ الْجَدِيلِ تَمْشِي بِنَا فِي الْإِبِلِ مَشْيَ الْأَيَّامِ فِي الْأَجَالِ (133)

إنّ فحول الإبل تقطع المفاوز قطع الأيام الأجال تفنيها وتنقص منها وتتخونها.

(131) د 130: 8.

(132) د 160: 1.

(133) د 188: 11.

ومن عيون الصَّوَرِ قوله: [الوافر]

عَلَى قَلْقٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَحْتِي
أَوْجَهِهَا جَنُوبًا أَوْ شِمَالًا⁽¹³⁴⁾
إنَّها لعبارة جامعة عن حال الشَّاعر العربي؛ إنَّه في حال من القلق كأنَّه يركب
الرِّيح. لكنَّه يوجَّهها على مشيئته.

ومن صوره قوله: [الكامل]

أَرَجَ الطَّرِيقُ. فَمَا مَرَرْتُ بِمَوْضِعٍ
إِلَّا أَقَامَ بِهِ الشَّدَا مُسْتَوَظِنًا⁽¹³⁵⁾
طاب الطَّرِيقُ الَّذِي سَلَكَه وَفَاحَتْ رَائِحَتُهُ كَأَنَّمَا أَقَامَ الشَّدَى وَطَنًا لَهُ هُنَاكَ.
وإنَّ المَتَّبِعِيَّ كَانَ يَحْلُمُ فِي حَيَاتِهِ وَشَعْرُهُ بِأُمُورٍ لَمْ يَعْرِفْ لَهَا صِفَةً وَلَمْ يَحْتَسِبْ لَهَا
شَكْلًا وَلَا إِسْمًا كَقَوْلِهِ: [الوافر]

يَقُولُونَ لِي: مَا أَنْتَ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ
وَمَا تَبْتَغِي؟ مَا أَبْتَغِي جَلًّا أَنْ يُسَمَّى⁽¹³⁶⁾
يَسْتَفْرِغُ النَّاسُ مِنْ كَوْنِ ذِكْرِهِ مَلَأَ كُلَّ مَكَانٍ. وَيَسْأَلُونَ عَنْ بَغْيَتِهِ. فَيَجِيبُهُمْ بِأَنْ مَا
يَبْتَغِيهِ فَوْقَ الْعِبَارَةِ.

ومن صوره المتقرَّدة في بابها قوله: [الوافر]

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى
فُؤَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالٍ
فَصَبِرْتُ، إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ
تَكَسَّرَتْ النُّصَالُ عَلَى النُّصَالِ⁽¹³⁷⁾
جَعَلَ مَصَائِبَ الدَّهْرِ فِي صُورَةِ رَامٍ يَرِشِقُ قَلْبَهُ بِالنَّبَالِ حَتَّى غَطَّاهُ لِتَوَالِي السَّهَامِ
عَلَيْهِ. فَصَارَتْ إِذَا أَصَابَتْهُ سِهَامٌ لَا تَجِدُ لَهَا مَوْضِعًا تَصِيْبُهُ. فَتَكَسَّرَ النُّصَالُ عَلَى
النُّصَالِ. وَفِي ذَلِكَ عِبَارَةٌ عَنْ اعْتِيَادِهِ الْأَرْزَاءَ وَهَوَانِهَا فِي هِمَّتِهِ الْعَالِيَةِ.

(134) د 218: 16. وَيُرْوَى الْبَيْتُ «عَلَى قَلْقٍ» بِمَعْنَى يَعْجِرُ قَلْقٌ. وَلَا مَشَاحَةَ فِي هَذَا الْاِخْتِلَافِ فِي الرِّوَايَةِ. هُوَ لَا يَنْقُصُ
مِنْ جَمَالِيَّةِ الْبَيْتِ. وَلَتَقَبَّلَ رَوَايَةَ «عَلَى قَلْقٍ» لِاتِّسَاجِمِهَا أَكْثَرُ مَعَ تَرْكِيبِيَّةِ الْمَعْنَى وَلِهَذَا الشَّرَاحُ إِلَى تَرْجِيحِهَا.

(135) د 236: 23.

(136) د 263: 26.

(137) د 389: 5-6.

وقد يأتي بلطائف المشابهات كقوله: [الوافر]

رَأَيْتَكَ فِي الَّذِينَ أَرَى مُلُوكًا كَأَنَّكَ مُسْتَقِيمٌ فِي مُحَالٍ⁽¹³⁸⁾

هذا الملكُ هو كالاستقامة في مواضع استحالة الاستقامة.

ومن صور المدح قوله: [البسيط]

فَنَحْنُ فِي جَدَلٍ وَالرُّومُ فِي وَجَلٍ وَالْبَرْ فِي شُغْلٍ وَالْبَحْرُ فِي خَجَلٍ⁽¹³⁹⁾

يعني نحن في فرح والروم في خوف من غارات الممدوح وغزواته والبر مشغول بجيشه. وابتدع الصورة في قوله إن البحر في خجل من ندى يديه. ومن صوره قوله: [الطويل]

وَرُبَّ جَوَابٍ عَن كِتَابٍ بَعَثَتْهُ وَعُنْوَانُهُ لِلنَّاطِرِينَ قَتَامُ

تَضِيقُ بِهِ الْبَيْدَاءُ مِنْ قَبْلِ نَشْرِهِ وَمَا قُضِيَ بِالْبَيْدَاءِ عَنْهُ خِتَامُ⁽¹⁴⁰⁾

يقول: رب جيش أقمته مقام جواب عن كتاب كتب إليك. فصار غبار الحرب بمثابة العنوان على الكتاب والمكتوب إليه. وتضيق البيداء بهذا الجواب. ولم ينشر. ولم يُفَضَّ عنه الختم؛ أراد أنه جيش كثير قبل انتشاره تضيق به البيداء. فكيف إذا انتشر وتفرق للغارة والحرب. وذاك ما لمَحَ إليه بفض الختم.

ومن صوره قوله: [الطويل]

أَتَاهُمْ بِهَا حَشْوُ الْعَاجِجَةِ وَالْقَنَّا سَنَابِكُهَا تَحْشُو بِطُونُ الْحَمَالِقِ⁽¹⁴¹⁾

أحاط العجاج والرماح بالخيول. فكان الخيل حشوا لهما. فالخيول تطأ رؤوس القتلى وتحشو حمالقها بسنابكها.

ومن صوره النادرة قوله: [الكامل]

لَيْتَ الَّذِي خَلَقَ النَّوَى جَعَلَ الْحَصَى لِحِفَافِهِنَّ مَفَاصِلِي وَعِظَامِي⁽¹⁴²⁾

(138) د 394 : 44.

(139) د 490 : 20.

(140) د 558 : 22.

(141) د 563 : 20.

(142) د 590 : 7.

يتمنى لو تكون مفاصله وعظامه تتمشى عليها الإبل في يوم الظعن والنوى بدلا من المشي على الحصى.

ومن صوره قوله: [البسيط]

وَكَانَ أَطِيبَ مَنْ سَيْفِي مُضَاجَعَةً أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ⁽¹⁴³⁾

يقول: لولا طلب المعالي لكانت الجواري الغيد اللاتي يشبهن بياض السيف في نقاء أبشارهن أطيب مضاجعة من السيف. لكن لما كانت بغيتي نيل المعالي فأنا مضاجع سيفي. ومضاجعة السيف من الصور المبتكرة في الشعر العربي.

ويقول: [الطويل]

يَحُلُّ الْقَنَا يَوْمَ الطَّعَانِ بِعَقَوْتِي فَأَحْرَمُهُ عِرْضِي وَأُطْعِمُهُ جِلْدِي⁽¹⁴⁴⁾

إنه يطعم الرماح جلده بقي به عرضه يوم الطعان. فإصابة الجلد أهون من أن يعاب العرض.

ويقول: [الوافر]

وَقَدْ حَمَلْتَنِي شُكْرًا طَوِيلًا ثَقِيلًا لَا أُطِيقُ بِهِ حَرَاكًا⁽¹⁴⁵⁾

رأى نفسه - وفضائل الممدوح تغمره - في صورة بعير مثقل عسر عليه الحراك من شدة الحمل. ولذلك وصف الشكر بالطول والثقل لا بالجزالة والكثرة.

ومن أجمل استعاراته وصوره قوله: [الوافر]

أَتَتْرُكُنِي وَعَيْنُ الشَّمْسِ نَعْلِي فَتَقْطَعُ مِشْيَتِي فِيهَا الشَّرَاكَا⁽¹⁴⁶⁾

كأنه انتعل عين الشمس. وقطع مشيه ما وجد من الحبال المنصوبة له.

(143) د 692 : 4.

(144) د 752 : 8.

(145) د 801 : 8.

(146) د 802 : 14.

وقوله: [الوافر]

قَدْ اسْتَشْفَيْتَ مِنْ دَاءٍ بِدَاءٍ وَأَقْتُلُ مَا أَعْلَكَ مَا شَفَاكَ⁽¹⁴⁷⁾
أي ما شفاك هو أقتل مما أعلك.

وقوله: [الوافر]

إِذَا اسْتَبْهَتَ الدَّمُوعُ فِي خُدُودٍ تَبَيَّنَ مَنْ بَكَى مِمَّنْ تَبَاكَى⁽¹⁴⁸⁾
إذا اشتبهت الدموع لم يعلم ما كان منها بكاء صادقاً وما كان افتراءً وبهتاناً. وقد يؤثر الكلام ولا مجاز فيه ولا صورة، وإنما بما يحمله من رقة الشكوى كقوله: [الوافر]
وَأَيَّا شَيْئٍ يَا طَرْقِي. فَكُونِي أَدَاةً أَوْ نَجَاةً أَوْ هَلَاكًا⁽¹⁴⁹⁾
ففي هذا الكلام ضجر. يقول لطريقه كوني كيفما شئت. فإنني لا أبالى.

وكقوله: [البسيط]

لَمْ يَتْرِكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَيْدِي شَيْئًا تُتِمُّهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدُ
يَا سَاقِييَ. أَخْمَرُ فِي كُؤُوسِكُمَا أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمْ وَتَسْهِيدُ
أَصْخَرَةً أَنَا مَالِي لَا تُحَرِّكْنِي هَذِي الْمُدَامُ وَلَا هَذِي الْأَعَارِيدُ⁽¹⁵⁰⁾

إن حوادث الدهر ونوائبه، بما أنزلته عليه من المصائب، لم تترك شيئاً لهوى العيون والأجياد. ويقول لساقِيِيه: هل تسقيانني ما به أنتشي وأسلي همي أم تصبّون في الكأس همّاً وسهاداً؟ ويتعجب من حاله. ويسأل الحيران المحزون المكدود هل أنا صخرة لا يؤثر في الأنس والشراب والغناء؟

هل هذه البدائع من التشبيهات جنس جديد من التصوير بما غيرت من أبنية الصور ومراجعها؟ هل هي عبارة عن انقطاع سنة ويداية تشكّل جماليّ جديد أم هي

(147) د 802 : 19.

(148) د 805 : 35.

(149) د 806 : 38.

(150) د 692 : 6-8 وانظر د 5 : 8 و 9 : 24 و 6 : 25 و 38 و 5 : 148 و 36 : 154 و 3 : 612 و 41 : 668 و 5.

تنويع على أصول قديمة ؟ هل حدث تحول نسقي عميق في الأصول المتحكمة في إنشاء الشعر وفي قواعد الصياغة الشعرية ؟

لقد صار المتنبي يصنع نفسه بالصورة. وصار التصوير الصق بالذات. فشرعية القدم جعلت التشبيه تقنية وبنية خارج القائل. وصارت الصورة منتقشة في كيان قائلها، متمكنة منه، ملابس له، خارجة من ذاته وجها خفياً منه يظهر ويبرن.

اختراع المعنى

في ابتكار المعنى ونشأة صور مخترعة له وبناء طقس جديد للقول ومجال آخر لحدوث البلاغات والالتذاذ بها.

هل يمكن للشاعر أن يكتب خارج تاريخ الشعر وضد أشكاله المستقرة ؟ وهل يمكنه أن يكون كل إنتاجه مرتبها بالنصوص السابقة عليه ؟ إن المزية في الشعر تقاس باختراع المعنى وابتكاره والتقنن في صوغه على أنحاء مختلفة. وإن ما يقتضيه العمود هو أن يكتب الشعراء المتأخرون شعرا ينبني على أصول قديمة. وأما مقتضى المذهب والطريقة، فيدعو الشاعر إلى ابتكار المعنى وتقليبه على وجوه مختلفة من تصاريف العبارة.

وإن الاختراع لا يقتصر على حركة التحديث والتوليد. وإنما يشمل الشعراء القدامى. فهم يبتدعون المعاني، كقول عدي بن زيد: [الكامل]

وَسَنَانُ أَيْقَظُهُ النَّعَاسُ. فَرُبِّقْتُ فِي عَيْنِهِ سِنَّةٌ. وَلَيْسَ بِنَائِمٍ⁽¹⁾

يقول القاضي الجرجاني «قد زاد على كل من تقدم. وسبق بفضل جميع من تأخر. ولو قلت: اقتطع هذا المعنى فصار له وحظر على الشعراء ادعاء الشراك فيه، لم أرني بعدت عن الحق»⁽²⁾

ومن المعاني المبتدعة قول زهير بن أبي سلمى: [الطويل]

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى. وَأَقْصَرَ بِأَمْلُهُ وَعَرَّى أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ⁽³⁾

(1) الوساطة 32. والبيت غير موجود بالديوان.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) د 88: 1.

وقول لبيد : [الكامل]

وَعْدَاةٍ رِيحٍ قَدْ وَزَعَتْ وَقِرَّةً قَدْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا⁽⁴⁾

وقول ابن ميادة: [الطويل]

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ⁽⁵⁾

وقول أبي نواس يصف الكأس: [الطويل]

بَيْنَنَا عَلَى كِسْرَى سَمَاءٍ مُدَامَةٍ مُكَلَّلَةٌ حَافَاتُهَا بِنُجُومٍ⁽⁶⁾

كان في الكأس رسوم لكسرى. فلما سكبت الخمرة فيها بدا كسرى كأن فوقه سماء وقد بدا الحجاب كالنجوم.

وقوله أيضا: [الكامل]

فَإِذَا بَدَا اقْتَادَتْ مَحَاسِنُهُ قَسْرًا إِلَيْهِ أَعْنَةُ الْحَدَقِ⁽⁷⁾

يصف هذا الغلام بأنه يقتاد الأعين. فكأنها موثوقه إليه بحبال. فهي طوع قياده.

وقوله كذلك: [السريع]

يَبْكِي. فَيَذَرِي الدَّرَّ عَنْ نَرْجَسٍ وَيَلْطُمُ الْوَرْدَ بِعُنَابٍ⁽⁸⁾

هذا البيت قاله في قينة إسمها جنان كان مغرما بها. ففنتها بالقمر. وذاك ما دعاه إلى التذكير في هذا البيت. فقد رآها في مأتم بالبصرة تبكي. فجعل الدَّرَّ دمعها والنَّرجس عينها والورد خدَّها والعُنَابَ أناملها. وقد حضرت في البيت عبارات الدَّرَّ والنَّرجس والورد والعُنَابَ لتصوّر عبارات أخرى بقيت في السياق. وهي الدَّمع والعين والغدَّ والأنامل.

(4) د 229: 62 والمعلقات 185: 62.

(5) الوسائط، 34 وإسرار البلاغة 16. وقد نسب لآل الطُّرَيْة (.... - 126 هـ = ... - 744 م)

(6) د 2: 372: 10.

(7) د 2: 165: 5.

(8) د 1: 97: 2.

وكقول الحصين بن حُمام المرّي : (... - نحو 612 م) [الطويل]

فَلَسْتُ بِمُبْتَاعِ الْحَيَاةِ بِذَلَّةٍ وَلَا مُرْتَقٍ مِنْ خَشْيَةِ الْمَوْتِ سَلَامًا⁽⁹⁾

يقول القاضي الجرجاني في استحسان هذا البيت : «هذا قريب من الحقيقة وإن كان فيه شعبة من ضرب المثل»⁽¹⁰⁾

واستجاد قول أبي تمام : [الكامل]

رَفَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ. فَهِيَ تَمَرُّمُرٌ وَغَدَا الثَّرَى فِي حَلِيهِ يَتَكَسَّرُ⁽¹¹⁾

رغم أنه يعتبر «يتكسر» حضريّة مولدة.⁽¹²⁾

واستجاد قول البحتري : [الكامل]

وَإِذَا دَجَّتْ أَقْلَامُهُ ثُمَّ انْتَحَتْ بَرَقَتْ مَصَابِيحُ الدُّجَى فِي كُتُبِهِ⁽¹³⁾

يعبر عن انغماس الأقلام في الحبر بالدجى وعن انتحائها بالبرق.

ويؤرخ القاضي الجرجاني لظهور البديع وتطوره. فالقدماء لم يكونوا يكترون منه. وإنما يقع في بعض الأبيات من قصائدهم دون تعمّد وقصد. «فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف تكلفوا الاحتذاء عليها. فمن محسن ومسيء. ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»⁽¹⁴⁾

ويرى القاضي الجرجاني أنه يعسر القول بالمعنى المنفرد الذي لم يسبق إليه والبيت البديع الذي لا مثيل له لأننا لم نحط بما قال الأوائل. وهذا التصور كلمة حق أريد بها باطل. فالإحاطة بما قال الأوائل غير ممكنة في حضارة شفوية يذهب أكثر

(9) الحماسة 1 : 364 .1

(10) الواسطة 36.

(11) د 2 : 190 : 25.

(12) الواسطة 36.

(13) د 1 : 104 : 18.

(14) الواسطة 34.

إنتاجها. ويضيع. لكن القاضي الجرجاني - رغم حرصه الواضح على الوساطة ولزوم العدل - لم يتقطن إلى كونه يحكم على كل مبتدع ابتكره المحدثون بكونه مأخوذاً مما قال القدماء حتى إن يجد لهم نصوصاً تؤيد ما يذهب إليه. فهو يرد ما أنجزه المولدون إلى قرائح القدامى. ويستشهد لذلك بأن البحري «أسقط خمسمائة شاعر في عصره»⁽¹⁵⁾ ويتساءل عن هذا المستحسن من شعر المحدثين أيكون مأخوذاً من أشعار القدماء. ويفسر هذا الأمر بتناسخ الأمم ويعد العهد وتقدم الزمان. ويذكر الأصمعي «أن جماعة من بني سعد كانوا رجلاً، ولم ينزلوا المدن ويهبطوا الأمصار. فذهبت أشعارهم»⁽¹⁶⁾

إن المعاني إمكانات واحتمالات يتنازعها الشعراء. فيحسن فيها شاعر ويزيد أو يحسن الترتيب والنظم. «فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع»⁽¹⁷⁾ فأبو تمام سلك شعب البدیع وأجرى الاستعارات البعيدة. وقد صور النقاد ما أطلقوا عليه الإفراط والإسراف بصيغ مثل: أبو تمام سلك مذهب البدیع «قتحير فيه»⁽¹⁸⁾ والمتنبّي «أعيتة المعاني»⁽¹⁹⁾ لا سيما وهم يعتبرون المعنى قائماً «يشترك الناس فيه. وتجري الطباع عليه»⁽²⁰⁾ فأبو تمام - في نظرهم - طلب المطابق والتجنيس وبعيد الاستعارات مما لا تدرك معانيه إلا بطول الفكرة. «ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرهما مكارها وتناول ما يسمح به خاطره، وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود وأورد من الاستعارات ما قرب، [...] لظننته يتقدم عند أهل العلم بالشعر»⁽²¹⁾ ولكن أبا تمام «شره إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ولجلجه فكره»⁽²²⁾

(15) م ن 160.

(16) م ن 161.

(17) م ن 186.

(18) م ن 187.

(19) م ن 179.

(20) م ن 50.

(21) م ن 125.

(22) م ن. ص ن.

وأما مسلم، فقد «رأى هذه الأنواع التي وقع عليها إسم البديع - وهي الاستعارة والطباق والتجنيس - منشورة متفرقة في أشعار المتقدمين. فقصدها وأكثر في شعره منها.»⁽²³⁾ ثم «انفرد أبو تمام بمذهب اخترعه. وصار فيه أول وإماما متبوعا. وشهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام وطريقة أبي تمام.»⁽²⁴⁾

وإن أهل العلم بالشعر يدركون ما كُتب من شعر. لكنهم لا يتصورون الطرائق الشعرية الجديدة وما تحتمله من أنظمة تصويرية وما تحويه الحالات الشعرية الجديدة من إمكانات تعبيرية ثرية. ولذلك تجدهم يجرون عبارات من قبيل: «عدل عن الطريق» و«جنح عن الصواب»⁽²⁵⁾

ويرى القاضي الجرجاني أن المشكل في كون أبي تمام أكثر من البديع في القصيدة الواحدة وفي البيت المنفرد. يقول «إنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة. فاحفظها. وأحب الإبداع. وأغرق في إيراد أمثالها. واحتطب. واستكثر منها.»⁽²⁶⁾

وعلى هذا النحو فهم القاضي الجرجاني نشأة التوليد في الشعر. وهذا الرأي لا يتعلّق ببناء البديع من حيث هو صورة جمالية. وإنما بهم بناء النصّ وانتظام القصيدة. فمن هذا التصوّر للغة وللبلاغة الكلام نشأ تصوّر عن القصيدة العربية.

ويسعى النقاد إلى رسم حدود البديع. فالمتبّي - في نظر القاضي الجرجاني - «خرج عن حدّ الاستعمال والعادة»⁽²⁷⁾ مثل قوله في الرثاء: [البسيط]

مَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرَقُهَا وَحَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ⁽²⁸⁾

جعل الطيّب يسرّ باستعمال المراثية له والبيض يتحسّر على تركها لبسه لما وصفها بالسرور والحسرة.

(23) م 17.

(24) م 16.

(25) م 261.

(26) م 262.

(27) م 429.

(28) د 609: 17.

وقوله: [المنسرح]

تَجَمَّعَتْ فِي فُؤَادِهِ هِمَمٌ مِلَّةَ فُؤَادِ الزَّمَانِ إِحْدَاهَا⁽²⁹⁾

يقول القاضي الجرجاني: «جعل للطَّيِّب والبيض واليلب قلوبا وللزَّمان فؤادا. وهذه استعارة لم تَجَرَّ على شبه قريب ولا بعيد. وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشَّبه والمقاربة.»⁽³⁰⁾

وينقد القاضي الجرجاني قول أبي تمام في الدهر: [المنسرح]

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْذَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خَرْقِكَ⁽³¹⁾

يقول: «إنما يريد اعدل. ولا تَجَرَّ. وأنصف. ولا تَحُفَّ. لَكِنَّهُ لَمَّا رَأَاهُمْ قَدْ اسْتَجَازُوا أَنْ يَنْسِبُوا إِلَيْهِ الْجورَ وَالْمِيلَ وَأَنْ يَقْذِفُوهُ بِالْعُسْفِ وَالظُّلْمِ وَالْخَرْقِ وَالْعَنَفِ. وقالوا: قد أعرض عنا. وأقبل على فلان. وقد جفانا. وواصل غيرنا. وكان الميل والإعراض إنمَّا وَقَعَا بِانْحِرَافِ الْأَخْذَعِ⁽³²⁾ وأزوار المنكب استحسن أن يجعل له أخدعا وأن يأمر بتقويمه. وهذه أمور متى [...] أجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللُّغة واختلاط الكلام. وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعُرف والاقتصار على ما ظهر ووضح.»⁽³³⁾

ينطلق القاضي الجرجاني من مبدأ استقرار العادة في الاستعمال وجريان اللُّغة على الوضوح والظهور والاكتماء بقرب الصُّورة المجازية. وفي هذا حماية للُّغة من الفساد وانقطاع وظيفتها التَّواصلية. وهذا الضرب من النَّظَرِ النَّقْدِيِّ يَشْرَعُ لِلابْتِعَادِ عَنِ الْغَرِيبِ وَالْاِقْتِصَارِ عَلَى الْقَرِيبِ الْمألُوفِ.

لقد وضع النَّقَّادُ اقْتِضَاءَيْنِ لِإِنْشَاءِ الْمَعْنَى: أَنْ يَكُونَ واقعا في مقتضيات السَّنَةِ، قائما على مبادئ عمود الشَّعر وأن يكون مبتدعا مخترعا. فالمعنى مشترك بين

(29) د 764: 35.

(30) الوساطة 429.

(31) د 405: 3.

(32) الأخدعان: عرقان في المنق.

(33) الوساطة 432-433.

الشّعراء ومتقَرِّد مختصّ بشاعر في الآن نفسه. والشّاعر شاعر بقدر ما يراعي العمود ومذاهب الكتابة السّابقة عليه. وهو شاعر بقدر ابتداعاته واختراعاته وسنّه لطريقة ومذهب.

وإنّ الشّعراء يشتركون في جنس الكتابة، على أنّ الجنس ليس كنزاً بلاغيّاً ولفظيّاً وإيقاعيّاً ومعنويّاً يُحصَل بالعدد. وإنّما هو ممكن ومحتمل. فالشّعراء يشتركون في الاحتمالات التّصويريّة والمعنويّة ويصرفون اللّغة على وجوه غير محصورة. ولا يمكن التّنبؤ بما في طاقة اللّغة على التّخييل والتّرميز والبلاغة. ومادام الشّعراء يطلبون اختراع المعنى، فإنّهم يسعون إلى بناء تصويريّ مختلف، بما أنّ الصّورة هي مجال التّنازع الواسع على المعنى لامتلاكه وتصريفه على وجوه كثيرة. ونريد، في هذا القسم من أطروحتنا، أن نحلّل الوجوه المجازيّة الجديدة في بلاغة العرب؛ فنبتغي من ذلك أن نختبر ما أحدثه الشّعراء. فهل هو على منهاج القدماء وفي صميم الأسس التي بنت بلاغة القدم، وليس ما أحدثوه سوى إمكانيّات داخل النّظام البلاغيّ أم أنّ الإحداث ضرب من الانفصال عن التّسق القديم واعتزال للسّنة الشعريّة وإيجاد أصول وقواعد أخرى لا علاقة لها ببلاغة القدم ؟

ما أيسر أن تصوّر هذا العمل وأخطأ لفصوله وأقسامه. وما أيسر أن يحاول الباحث الضّرب في خفاياه ومجاهله. فالنّقاد يقولون إنّ امرؤ القيس اخترع المعاني. فكثيراً ما يذكر شارحه أنّ هذا من ابتداعاته واختراعاته. وديوان البحتري تكاد لا تظفر فيه بابتداع جديد وديوان عنتره وعبيد بن الأبرص فيهما اختراعات كثيرة. وتجد اختراعاً لدى المتنبّي. فتحسب أنّك قد ظفرت بما هو دليل على تغيّر قاعدة التّصوير الشعريّ. فإذا بك تجد له نظائر في شعر عنتره و امرؤ القيس. وتعتقد أنّ الفرزدق ينتمي إلى عمود الشّعر. فإذا ببعض النّقاد يعدّونه مولداً. بل أنت تقرّ القصيدة الواحدة. فتجد فيها ما يرجعك إلى السّنة والعمود. وتظفر بما هو ابتداع واختراع. بل إنّ النّقاد يجدون في البيت الواحد ما هو من مقتضيات القدم ويقولون إنّ هذه الكلمة مولدة. وإذا طلبت البرهان أعيتك الحجّة. وإذا رمت التّحليل غمرتك النّصوص. وإذا ابتغيت التّنظير أخرجك التّدخل وتعدّد التّصورات. فإن اقتصرنا على بعض النّصوص وانتقيت خدعت نفسك ووصلت إلى غاية لا ترتضيها. وإذا تعقّبت جميع النّصوص احترت وتعت. وما أنت بظاهر، في الحالات كلّها، برأي يجمع ويمنع.

فهل إن الشعر كان يعيش زمناً آخر وبينني للعبارة أحكاماً جديدة ؟ في أي مستوى كان التوليد يفارق العمود ؟ أم من حيث التشبيهات والاستعارات أم من حيث المعجم أم من حيث الخيال أم من حيث الحالات الشعرية ؟ وهل تغيرت دواخل الشعراء ؟ وهل من شيء طرأ على أمزجتهم وانفعالهم ورؤيتهم للعالم والأشياء ؟ وهل تطورت الأبنية الرمزية والتصويرية في حضارة العرب ؟ وهل نشأ ضرب جديد من الحياة عبر عنه الشعر وصوره وانشغل به ؟ إن التحولات العميقة ليست شكلاً من الانقطاع التام، لو كان الانقطاع التام ممكناً. وإنما هي غلبة أشكال جديدة على بناء القصيدة العربية. والنقاد قد شعروا بهذه التحولات. لكنهم أفسدوا علينا الأمر لما ردوها إلى الغلو والكذب والإفراط والإحالة. واستعصى علينا أن نفهم ما جرى في شعر العرب ضد سنته وعموده. فالتقاد انتصروا للقدم وللنموذج والقاعدة المستقرة - أو التي عدوها مستقرة - وتسامحوا مع أخطاء القدماء. وتغلبوا أخطاء المحدثين. وتحاملوا عليهم لأنهم متى تعلق الأمر بالشعر القديم انتخبوا عيونه. وإذا نظروا في شعر المحدثين أخذوا ما سقط منه. وجعلوا ذلك منطلق المقارنة.

وإن موضوعاً هذا شأنه من المشقة وما تراكم عليه من أشكال من المقاربة غير المنصفة هي التي دعته إلى الوساطة والإنصاف. وما أنصفوا إلا قليلاً. ولذلك علينا أن نعيد تدبر مجال النزاع؛ نفهمه. ونختبر القوى المتحركة فيه. وننظر في ما نشأ عنه من ضروب الصراع حول المعنى والقصيدة والخيال والصورة. لكن ما المنهج ؟ هل ننطلق من تصنيف غرضي ونتتبع تطور معجم المدح وصورة ثم نشي بالهجاء ونثقل بالفخر، وهكذا ؟ هذا مسلك اختياري دقيق وهام. لكنه لا يرضي مشغلنا في النظر في التحولات العميقة من القدم إلى الإحداث. فهل ننظر في الأمثلة التي استخرجناها أفراداً أفراداً ونعلق عليها وننظر في ما يجمع بينها ؟ هذا أمر هام في المنطلق لأننا نبتغي أن نقع على ابتداعات الشعراء ونستخرج منها ما يمكن أن يكون مسالك دقيقة خفية تقطعها القصيدة العربية. لكن في الأمر خدعة لأن الأبيات التي نعدّها معبرة عن الابتداع والاختراع ربما يصعب أن يربط بينها شيء. وإن أهمية الإحداث في تكثير إمكانات العبارة والضرب بها في أصقاع غريبة. وكل صورة لها نظام غرابتها. وربما لا يجمعها نسق مع غيرها. والباحث في كل ذلك يدعو موقعه الأكاديمي إلى أن يحكم ويفصل في الأمر ما استطاع. ومن يقبل من

باحث أن يعلّق الحكم ويقدم ما انتهى إليه من الجهد ويترك لأجيال من بعده أن يعيدوا النظر ويحكموا ؟ هذه المسألة - ودون مواربة - تتطلب كثيرا من الصبر والجسارة وشجاعة الرأي. فأنا لما رأيت الناس مازالوا إلى اليوم ينظرون إلى التشبيه في شعر محمود درويش وأدونيس وأبي القاسم الشابي كما ينظرون في تشبيهات القدماء نظرا تقنيا، ارتأيت أن يكون المدخل إلى الإشكال من حيث بهم مشاغلنا. فأقترح أن تكون الصورة بمختلف تركيباتها مدخلنا والتحليل النصي المدقق سبيلنا. فقد تكلفت مشقة الرجوع إلى الدواوين بتقحص مضمّن وإلى المؤلفات النقدية بتمحيص صارم. وقلّبت الرأي والرأي. واختبرت الصورة والصورة. وتلطّفت في النظر في مجاري المعاني. ومتى تكاثرت الصور وعزّت عن التقييد والتّقييد لم أرغم نفسي على أن أوجد لها سلكا أتكلّفه. وإنما اعتبرت أنّ هذه الأمور تتقرّر شيئا فشيئا بكثرة المثل وتدبر النصوص والوقوع على ما دقّ منها وما غمض. ورجعت إلى الشاعِر أحاول أن أعيش معه حالته وأنفذ إلى خياله في تلك المواقع التي يتكوّن فيها النصّ. فالتحوّلات العميقة تبدأ من الشاعِر وأتقرّع بعد ذلك لصوره؛ أذهب فيها تحليلًا وشرحا. ثمّ أنتهي إلى السلك الجامع وهو في هذا المقام المسالك المتقاربة التي تقطعها المعاني وإلى الصور المتفرّدة اليتيمة في بابها. وأنبّه في هذا السياق إلى كوننا يخيب ظننا في شعراء كنا نحسب إلى وقت قريب أنّهم رؤوس الإحداث كأبي تمام وابن المعتزّ حيث وجدنا لهم أبياتا قليلة مخترعة، رغم دلالتها الواضحة على باب جديد للقول الشعريّ، فإنّها - مقارنة بضخامة ما كتبها - لا تمثّل إلا جزءا ضئيلا جدا. ولكن لا يخيب ظننا في المتنبّي. فمن بعد طول المعاشرة ومكابدة شعره استبان لي أنّه ركيزة هذا العمل وصورته الأولى لما في شعره من دلائل على تحوّلات شكلية وتصويرية في القصيدة العربية. وإنّني لا أنطلق، منذ البدء، من اعتبار أنّ التحوّلات حدثت في الشعر العربيّ. فلا أنتصر للمحدثين ولا للقدماء. ولا أغلب هذا على ذاك. بل أغيّر مواقع النظر والاعتبار. وأرى ما ينتهي إليه التحليل. فالأمر الجليّ هو أنّ الإحداث ليس في حلّ من منازع القدم المستمرة فيه وأنّ القدم لا يخلو من نزوع إلى بناء مختلف للصورة يقارب به ما صار إحداثا. فما الذي أحدثه الشعراء ؟ ما هي الوجوه المستجدة في تأليف العبارة لفظا ومعنى ونظما وخيالا وصورة ؟ ذاك هو مطلبنا في هذا التعقّب المطوّل لاختراعات الشعراء.

لقد وجد شعراء الإحداث الشعراء القدامى قد أنشؤوا قصائد. فضاق عليهم مجال القول. وهم، وإن احتذوهم في البحور والقوافي وفي بعض المشابهات، فإنهم ليس في طاعتهم أن يغيروا العبارة الشعرية ما لم يجعلوا من التصوير والتفنن في الأشكال بغيتهم. فأصابوا في وجوه. ولم يوفقوا في وجوه أخرى.

وقد وقفنا على إحداثات الشعراء واختراعاتهم. فانتهينا إلى ثلاثة مستويات للتحويلات الشكلية والتصويرية في مجاز العرب وبلاغة الصورة هي :

- تطوير الأصول.

- تزجية المجاز على أنه حقيقة.

- حسن التعليل.

1- تطوير الأصول:

انشغل النقاد بتأصيل المعنى. فتتبعوا مسالكه واستقرؤوا أشكاله. ووعى الشعراء بأهمية الشكل في تطوير القصيدة العزبية. فطفقوا ينشؤون بديع البلاغات. وقد انتقينا من شعرهم ما كان مبنياً على أصل قديم في البلاغة. فحسن فيه الشاعر بما جعله ملكاً له من ذلك إنطاق الحرب وإجراء الكلام على لسانها في قول أبي تمام: [الطويل]

قَلَوْ نَطَقَتْ حَرْبٌ لَقَالَتْ مُحَقَّةٌ: أَلَا هَكَذَا. فَلْيَكْسِبِ الْمَجْدَ كَاسِبُهُ⁽³⁴⁾

فلا غرابة في أن ينال المجد من هو أحق به. لكن وجه الغرابة في أن يدعي الشاعر أن الحرب كائن حي ناطق، ينطق بالحكمة ويكسب النصر للشجاع. وكل ذلك توسعاً في العبارة وتخبيلاً للأصول القديمة. فالعرب أنطقوا الربيع والحيوان. لكن الشاعر المحدث في محنة. وهذا أمر هام من حيث مبدأ الكتابة. فما جعله في محنة هو إحساسه بأن عليه تغيير قواعد الكتابة نفسها. لكن المشكل في أن الناقد ليس في محنة. فهو يسمي البلاغات الجديدة غير المألوفة بأسماء قديمة مألوفة. فابن

طباطبا حينما يضع عيارا للمعنى وعيارا للبلاغة وعيارا للذوق وعيارا للنظم، فهو من حيث يقول إنه يريد للشاعر أن يخرج من المحنة - بتهديب طبعه والتكثّر من حفظ الأشعار القديمة - يسدّ كل إمكان للخروج من المحنة. فإذا كان الشاعر القديم يؤسّس شعره على الصدق بمعنى العبارة عن نفسه وعن عالمه، فإنّ الشاعر المحدث لم تعد ترسيمة الصدق هذه قادرة أن تجعله صادقا مادام يرى أشياء أخرى قد استحدثتها الحضارة. وصار يصرف القول بقطع النظر عن التوافق مع السنّة الشعريّة ومقتضيات العمود. فالصدق خاصيّة القدم. وأراد ابن طباطبا للمحدث أن يتعلّم الصدق تعلّمًا. لكنّ الحاجة غير الحاجة. وهذا ما لم ينتبه إليه ابن طباطبا. ففي الحضارة العربيّة الإسلاميّة اتبنت آفاق أخرى للمعنى وللوجود. وصار الشاعر مطالبًا بأمرٍ آخر غير الّتي جرى عليها القدماء. وإنّ إعادة معاني القدماء تتأفي الصدق. والشّاعير المحدث يتخوّن نفسه لو سلك هذه الطّريقة. وليس التّجويد في البناء على الأصول البلاغيّة نفسها، وإنّما في إحداث بلاغة جديدة.

هو ضرب من الإلفة في الحياة جعل الصّورة قريبة المأخذ في بلاغة القدم. وشكلي من الغرابة في الحياة العربيّة، فروعه كثيرة؛ حروب مع أقوام أخرى ومناظرات وصراعات دعا إلى إخفاء المعنى وإبعاده، إلى جانب كون اللّغة تطوّرت مستوياتها التجريدية والتّخيلية والتّصويرية.

2- تزجية المجاز على أنّه الحقيقة؛

من طرائق التّصرّف في بناء المعنى تزجية المجاز على أنّه الحقيقة. وإنّ الشاعر لا يرمي إلى بناء الصّور. وإنّما يورد القول على أنّه يقصد به إلى العبارة عن الحقيقة. فهو يعبر بالمجاز. لكن يدعي ألا مجاز في الكلام وأنّ ما يقوله هو ممّا تقع عليه الأبصار وتحصّله العقول.

ومن أمثلة ذلك قول ابن المعتز، ينشئ الكلام مجازا كأنّه يجريه على الحقيقة : [الخفيف]

خَجَلُ الْوَرْدِ إِذْ رَأَى وَجَهَ مَنْ أَهْ وَأَهْ وَالْجَلْنَارُ أَخْجَلُ مَنْهُ⁽³⁵⁾

فقد ادعى الشاعر أن احمرار الورد إنما هو من الخجل. ونحسب - ونحن نقرأ البيت - أن الورد خجل حقاً.

ومن أمثلة هذا الضرب قول المتنبّي: [الخفيف]

عَمَرَكَ اللَّهُ. هَلْ رَأَيْتَ بُدُورًا طَلَعَتْ فِي بَرَاقِعٍ وَعُقُودٍ (36)

يخاطب صاحبه. فيقول له: هل رأيت بدورا تلعب البراقع والحلي.

وفي هذا المعنى يقول: [البسيط]

مَنْ الْجَاذِرُ فِي زِيِّ الْأَعْرَابِ حُمُرُ الْحَلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ

إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شُكَا فِي مَعَارِفِهَا فَمَنْ بَلَكَ بِتَسْهِيتٍ وَتَعْذِيبٍ (37)

يقول من هذا البقر الوحشي الذي يتزيا بزّي الأعراب ؟ فكأنه قال: أرى جاذر حقاً في زّي الأعراب. وذكر التحلي بالذهب الأحمر وركوب إبل حمراء وليس جلابيب حمراء. ثم يضرب عن ذلك الوصف الذي يزجي فيه المجاز على أنه حقيقة. ويقول لنفسه: أنت تشك في معرفتهن. فمن سهدك وعدبك إذن. وتزجية المجاز على أنه حقيقة وجه من وجوه تأكيد شدة المشابهة والمقاربة والملابسة حتى كأنهن جاذر حقاً لا نساء.

ومن الأمثلة قوله: [الطويل]

مَتَى مَا يُشْرِ نَحْوَ السَّمَاءِ بِوَجْهِهِ تَخْرِ لَهُ الشَّعْرَى وَيَتَكَسَّفُ الْبَدْرُ (38)

إذا أشار إلى السماء بوجهه سجدت له الشعري حياء وانكسف البدر لغلبة نور وجهه. وقد أجرى الكلام كما لو كان الأمر يحدث حقاً.

(36) د 30: 4.

(37) د 633: 1-2 ولهذا القول شبهة في قول ذي الرمة [الطويل]

أَيَا ظَلِيَّةَ الْأَوْصَاءِ بَيْنَ جُلَاجِلِ وَبَيْنَ الثَّقَا أَنْتِ أُمُّ أُمِّ سَالِمٍ

د 2: 312: 8.

(38) د 103: 14.

وفي هذا الضرب من تأليف الكلام الشعري يقول: [الكامل]

وَعَجِبْتُ مِنْ أَرْضٍ سَحَابُ أَكْثُهُمْ
مِنْ فَوْقِهَا وَصُخُورُهَا لَا تُورِقُ⁽³⁹⁾

يقول: كيف لأرض يسقونها بندى أيديهم، فكان الأيدي سحاب. لِمَ لا تورق صخورها؟ أي تلين الصخور حتى تثبت الورق.

ومن الأمثلة البليغة قوله: [الوافر]

أَرَانِبُ غَيْرَ أَنَّهُمْ مُلُوكُ
مُفْتَحَةٌ عِيُونُهُمْ نِيَامُ⁽⁴⁰⁾

المعهود أن يقال: هم ملوك إلا أنهم في طبع الأرناب. لكنه عكس الكلام مبالغة. فجعل الأرناب حقيقة لهم والمُلْكُ مستعاراً فيهم. وجعل الكلام كما لو أنه جارٍ على الحقيقة. فهو لما أراد المبالغة في تصوير غفلتهم. ورأى الأرناب تنام مفتحة العينين. لكنّها في غفلة عما حولها. ووجد فيهم صورة الأرناب أطلقها عليهم على مجرى الحقائق الثابتة إلا أنه استثنى ليصور فظاعة الأمر. فهذه الأرناب من جنس الملوك. وهذا أمر شنيع فيمن يطلب منهم إقامة الحكم بين الناس.

ومما يبدو كأنه حقيقة قوله: [الطويل]

لَهَا بَشَرُ الدَّرِّ الَّذِي قَلَّدَتْ بِهِ
وَلَمْ أَرْ بَدْرًا قَبْلَهَا قُلْدَ الشُّهْبَا⁽⁴¹⁾

يقول: لون بشرتها كلون ما تقلدته من الدرّ. وهي في حسنها بدر. وقلائدها كالكواكب. ثم يبالغ في التصوير بقوله: إنه لم يرَ قبلها بدرا جعل الكواكب قلادة. فكان هذا الأمر حدث لما قلدت من الدرّ. فالتشبيه لم يأخذ صورة ثابتة كالشجاعة في الأسد. وإنما خيل وجه المشابهة من خصائص المشبه لا من المشبه به. ومزج التشبيه بالاستعارة. وزاده إيغالا بتخييل الوجه. فليس في أصل الأشياء بدر يتقلد كواكب. وإنما ذاك من فعل الخيال.

(39) د 41: 18.

(40) د 161: 4.

(41) د 473: 9.

3 - حسن التعليل :

ومن أشكال التقنن في رسم المعنى حسن التعليل. فقد جرى في العبارة الشعرية؛ يوهم به الشاعر أن للمعنى أسبابا أخرى غير متعارفة، هي علته. فيبني بالكلام التخيل والمبالغة في تصوير المعنى. فمن ذلك قول أبي تمام : [الكامل]

قُلْ الْغَضَى - لَأَشْكُ - فِي أَوْطَانِهِ مِمَّا جَمَعَتْ إِلَيْهِ مِنْ جَمْرِ الْغَضَى⁽⁴²⁾

في الكلام ادعاء دعوى خيالية مفادها أنه لا يشك في أن شجر الغضى لم يندثر وجوده في الأمكنة التي يكثر فيها إلا لكثرة ما جمع منه مخاطبه في قلبه لتضطرم فيه نار الشوق. فهذا التلطّف في العبارة جعل الطريق إلى المعنى شاقّة ممتعة في آن معا.

ومن لطائف التعليلات قول المتنبي: [الوافر]

وَمَا أَنَا مِنْهُمْ بِالْعَيْشِ فِيهِمْ وَلَكِنْ مَعْدِنُ الذَّهَبِ الرَّغَامُ⁽⁴³⁾

يذكر أن عيشه بين هؤلاء الناس لا ينسبه إليهم. ويجد لذلك علّة لطيفة في كون الذهب معدنه التراب. ثم لا يكون بكونه فيه منه.

ومن أقواله مادحا في السياق نفسه من بناء المشابهات: [الوافر]

فَإِنْ تَفُقِ النَّأَمَ وَأَنْتَ مِنْهُمْ فَإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ⁽⁴⁴⁾

إن فضل الممدوح الناس وهو من جملتهم. فقد يفضل بعض الشيء جملته، كالمسك وهو بعض دم الغزال وقد فضله فضلا كبيرا.

ومن الأمثلة قوله: [الوافر]

تَلَذُّ لَهُ الْمَرْوَةُ. وَهِيَ تُوْذِي وَمَنْ يَعَشَقُ يَلْذُّ لَهُ الْغَرَامُ⁽⁴⁵⁾

(42) د 2 : 302 : 5.

(43) د 3 : 161.

(44) د 45 : 394.

(45) د 23 : 163. وهذا المعنى في الأصل اختراعه عنتره في قوله: [الوافر]

يَلْذُّ غَرَامَهَا وَالْوَجْدُ عِنْدِي وَمَنْ يَعَشَقُ يَلْذُّ لَهُ الْغَرَامُ

د 10 : 212.

لَمَّا كَانَ الْعَاشِقُ يَلْتَذُّ بِغَرَامِهِ وَهُوَ يَلَاقِي فِيهِ الْأَمْرَارَ وَالنَّصَبَ، فَإِنَّهُ جَعَلَهُ عَلَّةً حَسَنَةً لِلْمَمْدُوحِ يَلْتَذُّ بِمَرُوعَتِهِ وَهُوَ يَجِدُ فِيهَا أَشَدَّ التَّكَالِيفِ.

ويقول في صفة السَّيْفِ: [الكامل]

رَقَّتْ مَضَارِبُهُ. فَهَنْ كَأَنَّمَا يَبْدِينَ مِنْ عَشَقِ الرَّقَابِ نُحُولًا⁽⁴⁶⁾

عدّ ملازمة السيوف للرقاب باباً من العشق لأنه أدعى الأشياء إلى اللزوم والنحول والدقة. فهو لما رأى السيوف نحيلة وجد لها في صورة العاشق المضنى مثالا. فأجراه تعليلاً حسناً لصفة السيف. ففي الأصل جعل السيف على تلك الصفة لأمر على صلة بالقتال وبحدة الطعن. ولا علاقة له عقلياً بنحول العاشق. لكن الشاعر يضرب في إمكانات العبارة. ويجد تعليلاً لطيفاً لدقة السيف.

ومن الصور اللطيفة قوله: [الوافر]

أَرَى الْمُتَشَاعِرِينَ غَرَوْا بِذِمِّي وَمَنْ ذَا يَحْمَدُ الدَّاءَ الْعُضَالَا⁽⁴⁷⁾

ولع مدعو الشعر بالتقخيص من شأنه. فأراد لحالهم مثلاً. فقال: لا أحد ترتاح منه النفس للمرض الذي لا شفاء منه. فهو لهم كالداء الذي لا يقدرّون على دفعه.

ومن أبدع صوره قوله: [الخفيف]

مَنْ يَهَنْ يَسْهَلُ الْهَوَانُ عَلَيْهِ مَا لِحَرْجٍ بِمَيِّتٍ إِيلَامُ⁽⁴⁸⁾

الإنسان الهين في نفسه يسهل عليه احتمال الهوان. ويتعلّل لذلك بالميت لا يتألم ممّا يصيبه من جرح.

ومن أمثلة حسن التعليل قوله: [الطويل]

وَأَصْبَحَ شِعْرِي مِنْهُمَا فِي مَكَانِهِ وَفِي عُنُقِ الْحَسَنَاءِ يُسْتَحْسَنُ الْعِقْدُ⁽⁴⁹⁾

(46) د 226: 16.

(47) د 220: 28.

(48) د 245: 6.

(49) د 315: 37.

زاد حسن شعره حينما مدح هذا الممدوح وابنه . وطلب لذلك علة . فوجد اللطف في صورة العقد يزين عنق الحسناء ويزيده حسنا كما ازداد شعره مزايًا بأن يقوله في هذين الممدوحين .

ومن تعليقاته قوله : [المنسرج]

وَيُظْهِرُ الْجَهْلَ بِي . وَأَعْرِفُهُ وَالِدَرُّ دَرٌّ بِرَغْمٍ مِّنْ جَهْلَةٍ ⁽⁵⁰⁾

إنَّ التَّعْلِيلَ ، في هذا البيت ، خفيٌّ . فهذا الرَّجُلُ يتجاهل المتبَيِّ . وهو متقطنٌ إلى ما يقع في نواياه . ويجد لذلك علةً هي أَنَّ الدَّرَّ لَا يَتَغَيَّرُ عنصره إذا جهلنا معدنه النَّفِيسَ . فتفاسدة الشيء أمر قائم فيه لا في اعتباره وما يُتَصَوَّرُ حوله .

ومن أَلَدِّ صور التَّعْلِيلِ ما ورد بعد حكمة ، كقوله : [الخفيف]

وَإِذَا كَانَتْ النُّفُوسُ كِبَارًا تَعِينَتْ فِي مُرَادِهَا الْأَجْسَامُ
وَكَذَا تَطْلُعُ الْبُدُورُ عَلَيْنَا وَكَذَا تَقْلُقُ الْبُحُورُ الْعِظَامُ ⁽⁵¹⁾

يقول : إنَّ الجسمَ يتعب في تحصيل مراد الهمم العالية . وعِلَّةُ ذلك بأنَّ عادة البدر أن يطلع بعد مغيب فلا ينقطع عن الطُّلُوعِ وَأَنَّ الْبَحْرَ يَمُوجُ ويضطرب كأنه يطلب أمراً عظيماً . وكذا الشَّاعِرُ لا يترك طلب المعالي على عادة البدر والبحر .

ومن أمثلة حسن التَّعْلِيلِ قوله السَّائِرُ : [الطَّوِيلُ]

وَمَا كَمَدُ الْحُسَادِ شَيْئًا قَصَدَتْهُ وَلَكِنَّهُ مَن يَزَحِمُ الْبَحْرَ يَفْرِقُ ⁽⁵²⁾

يقول : لم أقصد أن أكمد حسادي . لكنهم إذا زاحموني لم يطبقوا ذلك . فيكمدوا . ويحزنوا كمن يزاحم البحر يفرق في مائه .

ومن لطائف التَّعْلِيلَاتِ قوله السَّائِرُ : [البسيط]

مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ تَجْرِي الرِّيحُ بِمَا لَا تَسْتَهِي السُّفُنُ ⁽⁵³⁾

(50) د 365 : 20 .

(51) د 384 : 6-7 .

(52) د 503 : 37 .

(53) د 669 : 12 .

عَبَّرَ عَنْ عَجْزِ الْمَتَمَنِّيِّ عَنْ نَيْلِ بَغِيَّتِهِ بِالرِّيَّاحِ تَهَبُّ عَلَى مَشْيِئَتِهَا لَا عَلَى مَشْيِئَةِ السَّفْنِ. فَوُجِدَ فِي ذَلِكَ عِلَّةٌ لَطِيفَةٌ لِلْمَطَالِبِ لَا تَدْرِكُ.

وَمِنْ عَيُونِ تَعْلِيلَاتِهِ قَوْلُهُ: [الطَّوِيلُ]

تُرِيدِينَ لِقْيَانَ الْمَعَالِي رَخِيصَةً وَلَا بُدَّ دُونَ الشَّهْدِ مِنْ إِبْرِ النَّحْلِ⁽⁵⁴⁾

يَقُولُ لِمَا ذَلَّتْهُ: لَا تَبْلُغِ الْمَعَالِي بِأَهْوَنِ السَّبِيلِ. وَيَجِدُ لَذَلِكَ عِلَّةً هِيَ أَنَّ جَانِي النَّحْلِ لَا يَبْلُغْنَ حَلَاوَةَ الْعَسَلِ إِلَّا بِتَحْمَلِ أَلَمِ لَسَعِ النَّحْلِ.

وَهَكَذَا فَإِنَّ الْاِخْتِرَاعَ هُوَ مَا لَمْ يَسْبِقْ إِلَيْهِ مِنَ الْمَعْنَى. فَيَكُونُ الشَّاعِرُ أَوَّلَ مَنْ طَرَقَ الْمَعْنَى وَابْتَكَرَ لَهُ شَكْلَهُ وَبِلَاغَتَهُ. وَالاِخْتِرَاعُ أَمْرٌ يَتَأْتَى لِلشَّاعِرِ الْقَدِيمِ مِثْلَمَا يَتَأْتَى لِلشَّاعِرِ الْمَحْدِثِ فَمِنْ اخْتِرَاعَاتِ أَمْرِ الْقَيْسِ قَوْلُهُ: [الطَّوِيلُ]

سَمَوْتَ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ⁽⁵⁵⁾

وَدِإَنَّ لَكُنْزَ الشَّعْرَاءِ اخْتِرَاعًا هُوَ ابْنُ الرَّومِيِّ⁽⁵⁶⁾ وَأَمَّا التَّوْلِيدُ فَهُوَ أَنْ يَسْتَخْرِجَ الشَّاعِرُ مَعْنَى شَاعِرٍ تَقَدَّمَه. فَيَزِيدُ فِيهِ. فَلِذَلِكَ يَسَمَّى تَوْلِيدًا. وَلَيْسَ بِاِخْتِرَاعٍ لِمَا فِيهِ مِنَ الْاِقْتِدَاءِ بِالسَّابِقِ.

وَأَنَّ نَزْعَةَ مَا فِي حَضَارَةِ الْعَرَبِ كَانَتْ قَدْ جَعَلَتْ مِنَ الشَّعْرِ مَوْطِنًا لِالاِخْتِرَاعِ وَالاِبْتِدَاعِ وَتَغْيِيرِ أَجْناسِ الْمُتَعَةِ، مِمَّا صَاغَ لِلكِتَابَةِ الشَّعْرِيَّةِ طَقْسًا آخَرَ لِبِنَاءِ الْمَجَازَاتِ وَالبَلَاغَاتِ.

(54) د 727: 9.

(55) د 112: 8.

(56) المدة 2: 244.

سياق الأحداث / سياق الحياة

هل التّوليد شكل داخل نسق القدم أم هو نسق بلاغيّ مختلف؟ وهل حدثت قطيعة في أشكال الكتابة أم أنّ بلاغة القدم مازالت توجّه الأشكال؟ وهل إنّ الاختراع ليس إلّا قسما من أقسام بلاغة القدم؟ وهل إنّ صنعة أبي تمام تقع في مرتبة صنعة امرؤ القيس أم إنّ بلاغة التّوليد مرتّبة بخلاف رتبة صنعة القدامى؟ وهل مازال العمود يحدّد سنن الكتابة فيستمرّ المنوال وتتأكدّ السبّطة؟

إنّ نصوص النّقاد لا تصلح، في الغالب الأعمّ، أفقاّ وحيدا للتّحديق في هذه الظّاهرة. وإنّ مستندنا نصّيّ، فالتّقدّاد يقولون إنّ المولّدين أكثروا فيما كان قليلا عند القدامى. فزادوا وأسرفوا. وبالفاء. وأكّدوا. وأوغلوا. وأحالوا المعنى عن جهته؛ بمعنى أنّهم لم يستحدثوا ولم يصنعوا شيئا جديدا. وإنّما أقصى طرفة قولهم في أنّهم أحسنوا القول في أصول العمود. ومتى خرجوا عنه وقّعوا في قبح القول. وهذا أمر له دلالة على الحال وعلى شكل المحنة. فالمولّد، متى خرج عن بلاغة القدم وليس له ذوق يسنده، اتّهم بالتّزيّد والإحالة. فالكذب زيادة عن أصل الحديث والسّرّف زيادة عن أصل الإنفاق. والأمر في الزّيادة خروج عن المقادير والأحكام. وإنّ هذه «المحنة» التي أرّخ لها ابن طباطبا على نحو دقيق هي محنة السّبّاق إلى المعنى لكانّ المعنى في مخيل ما والشّاعريّا أخذ منه. ولذلك هو إلى نفاذ. لكن إذا غيّر الشّاعر المنهج وفارق الرّسم وجعل التّوليد له مبتغى فإنّه سيقع على جنس جديد من القول.

وفي كتب النّقاد ملاحظات عديدة في شكل تعليقات على أبيات تشي بالمنطق الذي يختفي وراءها. فالأمدي يذكر أنّ ابن المعتزّ «راغ عن موضع التشبيه»⁽¹⁾ وهذا التّصوّر يدرج التّوليد في مسار الشّعريّ العربيّ وينكر ما يأتيه المحدث من صور

تُخرجه عن النموذج والأصل. لكن لما كثرت التجارب أدرك النقاد أن الشعر تغير منطق صياغته. فقد اعتبر الأمدي أن الشعراء يشتركون في المعاني وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضح موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره. فيريك المبتذل في صورة المبتدع المخترع.⁽²⁾ وإن الشاعر يحوز السبق بضروب الزيادات. لكن النقاد يشترطون أن يكون كلامه «أوقع تشبيها»⁽³⁾.

وإن القدم قد بنى للذوق عمودا وكون نظاما لتلقي الشعر. والشعر المولد يستحسن أو يستهجن بحسب موافقته للعمود أو مخالفته له.

وإن النقاد قد حصلوا على ظاهري السرقة ووقفوا عند أوائلها. وقلموا كشفوا عن مبكليها، بمعنى دورها في بناء المعنى الشعري. فالقول بالسرقة قول باستحكام النسق وغلبته على القول وتقلص دور الشاعر. فكان الشعر ينشأ من الممكن التصويري وليس الشاعر إلا منسقا للكلام. وإن مبحث السرقة اقتضته شعرية تعتبر السابق أفضل من اللاحق. فإن تسرق فإن ذلك يعني أن المسروق نفيس وأنت لا تمتلك ما هو في رتبته. فللمسرق رتب وأصناف وأقسام. ولذلك كثرت المفاهيم من اقتطاع وإحياء ونقل وتغيير منهاج.

وإن المعنى يكابد «الاستقاضة على السن الشعراء»⁽⁴⁾ فجماع المشابهات كوّنت «مواقع مشابهة»⁽⁵⁾ بما هي أمثال ونظائر. وذاك شأن شعرية تريد بالتشبيه المماثلة. ويفرق القاضي الجرجاني بين ما هو من «العادة» و«المشاهدة» وما يحتاج إلى «رؤية كثيرة وفكر طويل»⁽⁶⁾.

إن بلاغة القدم هي بلاغة التشبيه. فهي بلاغة «لا تخرج الأشياء عن أحكامها»⁽⁷⁾ وأما بلاغة الاستعارة فهي بلاغة أخرجت الأشياء عن أحكامها.

(2) م ن 186.

(3) م ن 189.

(4) م ن 186.

(5) م ن. ص ن.

(6) م ن. ص ن.

(7) الجاحظ، البيان والتبيين 1 : 118.

وإنَّ نصوص المولدين قد ضايقَت «طريقة العرب». وإذا كنَّا نجد عذرا لأبي زيد القرشي في كون الشعر انتهى مع ذي الرِّمة لأنَّ أبا زيد لم يعيش ليرى التجارب في طور متقدِّم فإنَّنا لا نجد لابن طباطبا عذرا وهو قد واكب أقصى التجارب.

لقد أعلن النَّقاد أنَّه لم يعد للقول باب. أجل. لكنَّ المحدثين دخلوا القول من أبواب أخرى هم الذين فتحوها وابتكروها. والمتقدِّم لم يترك للمتأخِّر شيئا، على أن ننشر لهذا القول. فالمتأخِّر سيحدث معانيه ولا يتخوَّن كيانه وبينيه في زمنية القدم. فقد تغيَّرت هواجس القول والأصول التي حكمته. فإذا كان العرب قد استهلكوا الممكن الشعري والبلاغي الذي بحوزتهم واستنفذوا أبواب القول فإنَّ ذلك لا يعني المولّد. بل إنَّ ذلك هو ما جعل التّوليد ممكنا. فبالغة التّوليد خرجت عن طرائق قديمة في قول المعنى. وإنَّ مجاز التّوليد بناء لنسب رمزي. فالمعركة مع القدامى معركة حول نظام القول وقوانينه لا حول كتابة قصيدة ومعركة حول معنى الحياة. فقد كان هاجس التّوليد إحداث تغيير نسقي عميق في معنى الإنسان. فإنَّ تعلن قانونا جديدا للكتابة هو أن تعلن صورة جديدة للكائن.

وإنَّ المعركة النّقدية قادها غلاة النّقاد من أنصار القديم وأنصار الإحداث بكثير من الفضب والغيظ. وعلينا أن نعيد التّاريخ لهذه المعركة. وبهمنّا منها وجهها الرمزيّ مثل التّحوّل في بنية الذّوق. وإنَّ المعنى لم يعد ملكا للسُّنن، أي لم يعد من شأن القوانين العامة للشعر. فالشعر قد خرج عن سلطة العمود. والمحمّل الرمزيّ يدلّ على وجود نبض آخر في لسان العرب.

وإنَّ نهاية الإشكال في أنَّ الذّوق العربيّ ذوق بيانيّ. وليس التّاريخ للبلاغة باعتبارها أهمُّ مجال للمنازعة بين القدماء والمحدثين سوى إخراج اللّغة الشعريّة من التشبيه إلى الاستعارة التّخييلية. فصارت اللّغة شيئا منتقشا في كيان القائل وخفّت في البلاغة المرجعية. وصار الشعر ضربا من التّخييل أدخل في الحالة الشعريّة.

وإنَّ اللّغة كفّت عن كونها نظاما ساكنا. فالبلاغة وقد جاشت بها نفس المولّد خرجت عن سمّتها القديم والشّاعر، وقد عبر البلاغة تغيّرت صورته وصفته.

فالمعنى شيء اختلج في الصدر. وعن شكل الاختلاج تشكّلت البلاغة. وإن التوليد مقتضى جذري عميق داخلي. وليس مجرد تزيينات وبلافات.

وإن هذه السلسلة التي قامت لردّ جموح التوليد كانت تردّ جموح الحياة وتدفع بالمخترع في شبكة المشترك وتُكيّف الإشكال بصورة تجعل ما اخترعه المولّدون لا يزيد على إسراف في القول ومبالغة. وإن هذه الولادة الجديدة لإبجاءات اللغة ونظمها الرّمزية والتّصويرية محكومة بالعمود. وهذه المغامرة الرّمزية التي عاشها الشّعْر عدّها النّقاد شكلاً من المجازفة بالمواضعة والبيان. فهم يؤكّدون أنّ نظم التعبير راسخة. وهي لا تتغيّر إلّا في مسالك حدّدت سلفاً؛ إنهم يحبّون السبيل المطروقة ويحاصرون شكلاً جمالياً يهْمشونه برده إلى التّزيّد والتّكثّر والإسراف والإغراق والافراط ويقرّؤون الاختلاف على أنه اختلاق. فإن تصوّر شاعر الله يريد البناء خارج المنوال ويعتبر صفة «الطلول بلاغة القدم»، فإن ذلك هامّ من حيث تشكيل مخترع في البلاغة وبناء على الاختلاف في مبدإ الكتابة نفسه. وأن يفكر في إلغاء قوانين قديمة للكتابة فالأمر يضرب في طرائق انبناء المعنى. وإن عبارة إخذاث ليست من مشتقات الحدث والحدوث. فالعبارة محمّلة بموقف عقديّ هو أنّ «شرّ الأمور محدثاتها».

وهذا أمر يقتضي تاريخاً للغويّات العربيّة في إطار بناء نظرية للخطاب اللّغويّ عند العرب. وإن القاضي الجرجاني وقد أخرج السّرقة من إحصاء المثالب، قرّر أنّ هريفاً من النّقاد يستقص الشعر المحدث ولا يرى الشعر إلّا القديم الجاهليّ وما سلّك به ذلك المنهج وأجريّ على تلك الطّريقة⁽⁸⁾، فإذا انتهوا إلى بشّار وأبي نواس وطبقتيهما عدّوا شعرهم ملّحاً وطرفاً واستحسنوا منه البيت. وإذا بلغوا أبا تمام وأضرابه نفوا عنهم الشعر نفياً⁽⁹⁾. والشاعر المولّد حقّاً في محنة، «يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله وحذف أكثره وقلّ عدده وحطّر معظمه ومعان قد أخذ عفوها وسبق إلى جيدها»⁽¹⁰⁾ ويذهب ابن طباطبا المذهب نفسه في قوله: «والمحنة

(8) الوساطة 49.

(9) مثل الأصمعي وابن الأعرابي، راجع الوساطة 50 - 51 والأغاني 5 : 71.

(10) الوساطة 52.

على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلاصة ساحرة.⁽¹¹⁾ فهذان التصان من أهم نصوص النقد العربي التي تؤرخ للتحوّلات الشكليّة في الشعرية العربية. فهما يؤرخان لنهاية شعرية الطبع ويؤكدان أنّ الشعرية العربية استنفذت التصاريح الممكنة. وإنّ الشاعر، إذا افتزع معنى بكرا ردّ إلى «حب الإغراب»⁽¹²⁾ وإذا طلب البديع لحقته تهمة التكلّف. وإن تأتّى له الكلام عن عفو خاطر دونما صناعة وتعمّل رُمي لفظه بالفراغ وشعره بالعراء من المحاسن.

فهل يمكن تصوّر شعرية يذهب فيها المرء في شهوة الكلام وفتنته حتّى يقع على مجال غصّ للقول هو اقاصي الممكن التخيلي والترميزي والدلالي. ربّما كان ذلك رهانا بعيدا ألقي به التحديث إلى الحداثة!

(11) المعيار 15.

(12) الوساطة 52.



تَحَوُّلَاتُ الْأَشْكَالِ شِعْرَةُ الرَّبِيعِ

رسمنا لهذا المبحث غاية بعيدة : هي التفكير في نصّ
الشَّعر من حيث تقوم فيه البلاغة القديمة وينزع إلى
إخراجها في صور أخرى وتسكنه لغة الشَّعراء القدامى ويبنى
في هذه اللّغة أشكالا مبتدعة ويؤسّس تأسيسا بلاغيا ولغويا
جديدا. واستقرّنا غلبة السُّننِ على سياق الإحداث
واسترسال المنوال رغم منازع تغيير الرّسم وانتساخ السُّنّة
وجها من التخلّي عن بلاغة القدم . وما نشأ عن ذلك من
منازع إلى بناء تحولات عميقة في قاعدة الكتابة الشعرية.
وأبنا عن منطق إنتاج المعنى والصورة. واهتمنا بالتحولات
التصويرية في بلاغة الشَّعر. فقرّنا علاقة التّظهير بالك
فالتّظهير كان يضابق الكتابة ويطوّقها. والكتابة كانت ت
التّظهير وتتحداه.

Bibliotheca Alexandrina



0941801

مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري
Les Editions MIRA OR S

